Schubert

Die Violine.

Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung
als Solo- und Orchester-Instrument.

Von

F. L. Schubert.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.
1865.

Die Violine.

Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung
als Solo- und Orchester-Instrument.

Von

F. L. Schubert.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.
1865.

Inhalt.

Abriß der Geschichte der Violine oder Geige.

Es läßt sich mit Gewißheit eine historische Notiz über die Erfindung und Einführung unserer jetzigen Geige oder Violine nicht aufstellen und wir können ebenso wenig mit Sicherheit annehmen, daß unsere jetzt gebräuchlichen Violinen aus der früher vorhandenen Viole entstanden sind. Man nimmt auch an, daß die Geige von der Leier, aus welcher man zunächst Violen mit fünf oder noch mehr Saiten und aus diesen wieder kleinere Instrumente, bald mit zwei, bald mit drei und zuletzt mit vier Saiten bildete, abstamme. Doch ist man nicht im Stande, nachzuweisen, ob unsere jetzige Violine zuerst in Italien, oder in Frankreich, oder in Deutschland aufgetaucht ist. Von der Viola, welche gewöhnlich als die Mutter der Geige bezeichnet wird, weiß Niemand, durch wen, wann, wo sie entstanden. Genau und sicher kennt man nur gewisse Zeitpunkte, wo sie vorhanden, aber auch schon unter mehreren Völkern allgemein verbreitet, in ihrer Gestaltung von der jetzigen nicht wesentlich verschieden; wo ihre Behandlung durch die Musiker schon ganz ausgebildet und sie in dieser Ausbildung als ein Gewohntes eingeführt gewesen war. Als solch einen Zeitpunkt (schrieb Friedrich Rochlitz) haben uns die Geschichtschreiber das 16. Jahrhundert angegeben und zum Beweise vornehmlich an den Apoll Raphael's auf dem Parnaß erinnert, der, wie Jedermann bekannt, um das Geistigste und Gefühlvollste musikalisch auszudrücken, Geige spielt. Nur nicht Violine, wie man behauptet, sondern Viola; die ältere nämlich, mit einer höheren fünften Saite, der des E unserer Violine, die wir deshalb noch jetzt Quinte nennen, ohngeachtet sie nur

die vierte Saite dieses Instruments ist. Nicht die Violine, sondern jene Viola war zu Raphael's Zeiten das Hauptinstrument unter den Geigen. Raphael malte seinen Apoll zwischen 1507 und 1509. Doch sieht man die Kupferwerke der bewundernswürdigen Metallthüren der Taufcapelle zu Florenz an, wo die erste Abtheilung, die Thür des Andrea Pisano, die Geschichte Johannes des Täufers enthält, so findet man auf der fünfzehnten Tafel, wo Herodes, mit den Seinigen beim Mahle, die Tochter der Herodias, nachdem sie ihn mit Tanz entzückt, zu sich rufen läßt und sie eben auffordert, irgend eine Bitte zu thun, neben der Speisetafel einen jungen Musiker stehen, der den Tanz des jungen Mädchens begleitet hat und nun fortphantasirt auf seinem Instrumente, eben jener fünfsaitigen Viola: die Form derselben, der Bogen, der Ansatz, die Bogenführung, Alles, wie wir es in weit späterer Zeit zu sehen gewohnt sind. Daraus ist zu schließen, daß schon damals die Viola vorhanden, angesehen und beliebt war, denn wie hätte der in allen seinen Darstellungen so bedachtsame Künstler dem königlichen Virtuosen sonst eine Viola geben können? Jenes Bilderwerk des Andrea Pisano wurde spätestens im Jahre 1330 bis 1340 vollendet und öffentlich ausgestellt. — Zu den Zeiten des Orlando Lasso im 16. Jahrhundert hatte man Violen mit fünf, sieben, auch neun Saiten, und ihre Erfindung ist wenigstens 500 Jahre alt.

In Frankreich ward die Geige unter Karl dem Großen eingeführt und hat wenigstens seit drei Jahrhunderten ihre Gestalt behalten. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert waren die Geigen unter dem Namen Rubebbe (Rébec), Viole, Vielle, in Italien und Frankreich sehr beliebt und Troubadours und Jongleurs oder Spielleute (Musiker) bedienten sich derselben als Hauptinstrument, das mit einem Bogen gespielt wurde, wie noch vorhandene Abbildungen deutlich zeigen. Die ursprüngliche Gestalt dieser Instrumente wird vielleicht jetzt noch bei den Wenden und den niederen Volksclassen der Russen unter dem Namen Gudock mit drei Saiten (ohne die G=Saite) gefunden.

Es sind aber sichere Anzeichen vorhanden, daß die Viole,

Violle, Veddel oder Fidel damals auch in Deutschland ziemlich und vielleicht schon allgemein bekannt gewesen sein muß. Die Nachrichten gehen wenigstens bis in das Jahr 1200 zurück. In einer alten deutschen Chronik der Stadt Braunschweig: „Chronicum picturatum brunsuicense“ wird vom Jahre 1203 Folgendes erzählt: „In dussem Jahre geschah ein Wundertekken bei Stendal in dem Dorppe gehrtem Ossemer, dar sat de Parrer des Midwerkens in den Pingxsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach unde schloch dem Parrer synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn.“ (In diesem Jahre geschah ein Wunderzeichen bei Stendal in dem Dorfe Ossemer, da saß der Pfarrer Mittwochs zu Pfingsten und fidelte seinen Bauern zum Tanze, da kam ein Donnerschlag und schlug dem Pfarrer seinen Arm ab mit dem Fidelbogen und 24 Leute todt auf der Tenne (Tanzplatz). — Auch waren besondere Bezeichnungen für die Dimensionen der Geigen schon früher vorhanden, ehe diese Instrumente die jetzige Gestalt ganz angenommen hatten. In Agricola's „Musica instrumentalis“, welche im Jahre 1528 erschien, werden „drei Arten“ von Bogeninstrumenten erwähnt, die aber in der Bauart ganz gleich gehalten und nur in Hinsicht des äußern Umfanges, des Bezuges, der Saitenzahl und Stimmung verschieden waren, wie aus Nachfolgendem zu ersehen ist:

„Große Geigen: Discant: f, a, d, g, c.
Tenor, Alt: c, f, a, d, g.
Bassus: G, c, f, a, d, g.“

Man sieht hier, daß die Discantgeige mit ihrer dünnsten Saite in das zweigestrichene c gestimmt war. Auch hatte man später den Anfang gemacht, die Anzahl der Saiten zu reduciren, wie „die ander art auff grosse odder kleine Geigen, welche allein mit vier Seyten erfunden, vnd wie sie gestimmet sollen werden:

Discant: g, c, f, a.
Alt, Tenor: c, f, a, d.
Baß: G, c, f, a.“

Die Reduction der Saiten erfolgte bis auf drei: „die dritte

art kleinen Geigen, welche nur mit dreien Seyten bezogen, vnd die quint von einander gestimmt werden:

Discant: g, d, a.
Alt, Tenor: c, g, d.
Baß: F, c, g."

Die Verminderung der Saitenzahl war natürlich in Folge der Verkleinerung des Formats des Körpers vorgenommen worden und entspricht unsern Geigeninstrumenten, sowohl durch den äußern Umfang als auch durch die Hinweglassung der Bünde, wie wir letztere noch jetzt auf der Guitarre finden zur Erleichterung des Greifens. Agricola bemerkt über die letztere „Art":

„Die dritte Art der Geigen,
Die soltu (sollst du) auch nicht vermeiden,
Sie sind kleiner denn die vorigen gestalt,
Auff ihn werden nur drei Seyten gezalt,
Vnd gemeinlich one bünd erfunden,
Idoch sag ich Dir zu dissen Stunden,
Das es one bünd schwer ist zu fassen,
Darumb soltu das nicht fahren lassen,
Sondern vb (üb') Dich erst auff die bündisch art,
So magstu darauff recht werden gelart,
Wiltu darnach die bünde nicht leiden,
So magst sie mit eim messer weg schneiden
Vnd geigen wie Dir's jm hertzen gefelt" u. s. w.

Es giebt auch noch andere sichere Beweise, daß damals die Behandlung musikalischer Instrumente nicht blos bei „varenden Lüten" und „Musikanten" zu finden war, sondern daß auch andere dies als angenehme Unterhaltung betrachteten und die „Musikanten" nicht mehr unter die Classe solcher Menschen, wie Comödianten, Seiltänzer, Taschenspieler und Gaukler, gezählt wurden, welche die Kirche mit dem Banne belegte und die bürgerlichen Gesetze für ehr= und rechtlos hielten. Nach der vorhergehenden Erzählung würde, wenn das Geigespielen für eine ehrlose Beschäftigung gehalten wor= den wäre, der Pfarrer „synen Buren" wohl nicht zum Tanze auf= gespielt haben. Man kann selbst annehmen, daß damals die Kunst, Geige zu spielen, schon bis zu einem gewissen Grad gediehen war,

und wohl für höchst anständig gehalten wurde. Dies beweist namentlich das berühmte Nibelungenlied, das etwa um 1210 auftauchte. Darin charakterisirt der Dichter den fröhlichen und kühnen Volker von Alzei, der neben dem Schwert auch den Fidelbogen zu führen wußte, in folgenden Worten:

Und Gunther sprach: „Freund Hagen, Töne klingen
Herüber von dem Spielmann durch den Saal,
Die durch der Hunnen Mark und Beine dringen;
Sein Fiedelbogen ist von rothem Stahl."
„„Saß ich bisher ihm vor,"" versetzte Hagen,
„„So war's nicht recht; das muß ich selber sagen...""

„O König, sieh, was spielt er so schöne Weisen!
Wohl sind sie Deines Golds und Silbers werth!
Sein Fidelbogen bringt durch Stahl und Eisen,
Wenn er auf Helm und Schilde niederfährt.
Noch keinen Spielmann hab' ich je gesehen,
So durch sein Spiel begeistert vor mir stehen."

Da im 15. Jahrhundert der mehrstimmige Gesang schon kunstgemäß geübt wurde, so war es natürlich, daß man Geigen oder Bogeninstrumente erfand, welche in verschiedenen Dimensionen für die vier Hauptarten der Singstimmen passend als Begleitungsinstrumente beigegeben wurden. Daher benutzte man im vollstimmigen Chorgesange gleichartige Instrumente für jede Chorstimme, welche dem Tonumfange der letztern entsprachen. Eine besondere Art von Begleitung hatten diese Instrumente noch nicht auszuführen, sondern sie gingen mit den Singstimmen unisono, daher enthielten die Aufschriften damals erschienener Gesangswerke die Bemerkung, daß ihr Inhalt auch „für die Instrument dienstlich" oder „auf jeder Art von Instrumenten zu gebrauchen" sei. Die zahlreichen Madrigale und anderen Gesänge im 17. Jahrhundert mochten aber doch schon mit einer Art Begleitung in den Geigen bedacht sein, sowie die Laute als Soloinstrument zur Begleitung einer einzelnen Singstimme diente. Hierüber giebt folgendes Werk wichtige Aufschlüsse: „Ain schone kunstliche vnterweisung in disem Büech-

lein, leychtlich zu begreiffen den rechten Grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiß gemacht dürch Hens Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd, Lutenist, jetzt zu Wienn in Oesterreich, getrückcht im 1523 Jar.“ — Wie noch jetzt gebrauchten auch die früheren deutschen Componisten für Singstimmen und Instrumente italienische Ausdrücke, daher statt Geige Violine, wodurch die Meinung entstand, daß unsere Violine aus Italien nach Deutschland gekommen sein müsse; man ist darum auch immer der Ansicht gewesen, daß die Violine aus der älteren Viola entstanden, da Violino das Verkleinerungswort von Viola ist, daher im Französischen Violon, im Englischen Violin, und es wird, wie schon bemerkt, noch jetzt die E-Saite unserer Violine die Quinte genannt, da diese die fünfte Saite der älteren Viola war. Auch nimmt man an, daß jene Umwandlung der Viola in unsere jetzige Geige von dem Geigenmacher Testori Vecchio in Mailand im Jahre 1620 (?) vorgenommen wurde, obgleich die Bezeichnung in alten italienischen Partituren, z. B. von Monteverde: „Piccoli Violini alla francese“ sehr bezeichnend auf französischen Ursprung zu deuten scheint. Die Form war anfangs roh, ohne Auslegung des Randes, Flödel genannt, die Seitenschweifungen stumpf, bis sie später nach vielen Versuchen ihre jetzige Gestalt erhielt. Die noch vorhandenen Abbildungen aus der Zeit, wo die sogenannten „Geigerkönige“ herrschten (mit einer Art Krone auf dem Kopfe und die Geige in der Hand), zeigen, daß die Geigen damaliger Zeit noch verschiedene Gestaltungen hatten, worunter aber einige der jetzigen Form sich sehr nähern. Der Ansicht, daß unsere Geige aus der italienischen Viola entstanden und nur eine Verkleinerung der letzteren ist, hat aber unlängst der Geigenmacher N. L. Diehl in Hamburg in einer kleinen Schrift: „Die Geigenmacher der alten italienischen Schule“ ebenfalls widersprochen; Diehl stellt für seine Behauptung annehmbare Gründe auf, indem er nachzuweisen sucht, daß unsere jetzige Geige eine rein deutsche Erfindung ist. Er sagt darüber: Diese Ansicht (wie sie oben angedeutet) würde ihre Erfindung den Italienern zuschreiben; sie ist jedoch eine unrichtige, denn es existirte schon lange vorher

ein mit der jetzigen Geige viel mehr identisches Instrument, als die meistens siebensaitige, größere Viole.*) Dasselbe wurde in Deutschland „Geige" und in Frankreich noch bis zum vierzehnten Jahrhundert „Gigue" (augenscheinlich die französische Wiedergabe des deutschen Wortes „Geige"), später „Rébec" genannt, und hatte fast immer die Größe der jetzigen Geige, sowie drei oder vier Saiten. Auch Baillot sagt in seiner Violinschule: Seit dem 9. und 10. Jahrhundert wird ein dreisaitiges Instrument mit kleinerem Bogen unter dem Namen Rebek erwähnt und erst seit dem 14. Jahrhundert bediente man sich der viersaitigen Violine, die aber viel kleiner als die unsere. Nachdem sie zuerst verschiedene Veränderungen erlebt, später auch die Form der neben ihr bestehenden Viole angenommen hatte, war dies Instrument schon im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der, die eigentliche Geige charakterisirenden Form und Einrichtung, vielleicht in nicht sehr vollendeter Manier hergestellt, bei uns aufgetreten, besonders aber, worauf Gewicht zu legen ist, in derselben Besaitung und Stimmung eingeführt gewesen. Mit mehr Recht ist daher zu behaupten, daß die Geige Erfindung der Deutschen und nicht aus der Viole entstanden ist. Die Italiener haben nur die Idee gefaßt, die Construction des deutschen Vorbildes vervollkommnet und die Arbeit in jener bekannten mehr oder weniger ausgezeichneten Weise ausgeführt.

Jedenfalls muß die erlebte Veränderung der Geige, wenn auch angenommen wird, daß sie von Italien zu uns herübergekommen sei, keine wesentliche gewesen sein; denn die Deutschen haben den Ausdruck „Geige" beibehalten, was besonders für jene Behauptung spricht. Die Italiener nannten die Geige auch „Rebechino" (von Rébec), welcher Name auf französische Abstammung schließen**), jedoch deshalb sich auf deutsche zurückführen läßt, weil „Rébec", wie oben erwähnt, die spätere Bezeichnung für „Gigue" in Frankreich

*) Prätorius spricht in seinem Werke außer von „Violen" auch von „Violuntzen", letztere wahrscheinlich deutscher Abkunft.

**) Die Rebek oder Rebak stammt ursprünglich von den Arabern.

war; was beweist, daß die Italiener wohl ihren Ursprung kannten, auch wohl den Deutschen keinen Erfindungsgeist zutrauten, wie denn der Deutsche überhaupt geneigt ist, seinen Erfindungen fremde Namen beizulegen. Wie konnte es italienischen Componisten jener Zeit einfallen, in ihren Partituren für Gesang mit Begleitung der Streichinstrumente die erste und zweite Violine als „Violini piccoli alla francese“ (kleine französische Violinen) zu bezeichnen, wenn die Violine wirklich eine italienische Erfindung war? —

Betrachtet man die Abbildungen der kleinen Geige aus jener Zeit, so wird sich in allen einzelnen Theilen eine große Aehnlichkeit mit unserer jetzigen Geige herausstellen. Michael Prätorius spricht in seinem Werke: „Syntagma musicum“ von einer „Discantgeig, welche Violino oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird, seynd mit 4 Säitten; die gar kleinen Geiglein aber mit drey Säitten bezogen (vff Frantzösisch Pocchetto genannt) vnd werden alle durch Quinten gestimmet.“ Dieses Werk erschien 1619. Da nun in der Musik meist die Kunstausdrücke italienisch sind, so war es natürlich, daß man statt Discantgeige Violine setzte, was jedoch keinen Beweis liefert, daß die jetzige Violine rein italienische Erfindung ist.

Die Erfindung der kleinen Geige oder der Violine rief eine Revolution in der Musik hervor, indem durch ihre Construction und Bauart ein hellerer, größerer Ton oder eine größere Schallkraft erzielt wurde, was auf die Idee leitete, andere in Deutschland und Italien übliche Saiten- und Bogeninstrumente mit schwächerem Ton umzuändern; so ward die Viole (Viola da Brazza) in derselben Weise zur Bratsche, die Gambe (Viola da Gamba) zum Violoncell umgestaltet. Das Violoncell von größerem Format hieß in Italien Baß (Basso) und das in Deutschland gebaute deutscher Baß oder Baßgeige. Der Contrabaß (Contrabasso da Gamba) wurde nur in der Besaitung verändert und behielt auch meistens noch die Form der Viole. Die Violine erhielt nun in Folge des zusammengesetzten Streichquartetts den

Namen Discantgeige, weil sie die höchste Stimme zu übernehmen hatte, gleich dem Discant im gemischten Chor.

Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert hatte jede Gesellschaft ihr Oberhaupt oder ihren Anführer: die Krämer, Feldmesser, Dichter, Handwerker — alle hatten ihren König, so auch die Musiker, und unter diesen sonderbaren Königswürden erhielt sich die eines Geigerkönigs neben dem Waffenkönig am längsten. Die Ménestrels (Balladensänger an fürstlichen Höfen) bildeten im Jahre 1331 eine Brüderschaft unter dem Namen: „Confrérie de St. Julien"; sie bestand aus Dichtern (Trouvères), Sängern (Chanterres) und Musikern und wählte aus ihrer Mitte einen Geigerkönig. Doch gesellten sich später zu dieser Gesellschaft auch Bänkelsänger mit Affen und Hunden. Daher schieden die ersteren aus und bildeten 1397 eine neue Gesellschaft, welche Carl der Sechste anerkannte, indem er ihr 1401 ein Patent gab. Das Oberhaupt der Gesellschaft, welches den Königstitel erhielt, mußte durch einen Schwur sich verpflichten, die Gesetze aufrecht zu erhalten.

Jean Charmillon wurde 1495 Geigerkönig. Ein solcher hatte das Recht, in den Provinzen gegen eine Summe Geldes Jemanden zum Meister der Tonkunst zu ernennen, wenn er die Fähigkeiten dazu besaß. Nach dem Tode des berühmten Geigerkönigs Constantin bekam Dümenoir I. die Krone mit dem Titel: „Roi des Violons" im Jahre 1630. Guignon war der letzte Geigerkönig 1741, nach dessen Abdankung diese Würde erlosch. — Dieser letzte wollte sein Reich erweitern und auch die Musiker, welche nicht zum Tanze spielten, wie Organisten, selbst Tanzmeister unter seine Botmäßigkeit bringen. Der Prozeß endete zu seinem Nachtheile und der König von Frankreich hob diese musikalische Würde 1773 ganz auf.

Die Geschichte der Geigenmacherei muß allerdings mit den italienischen Geigenmachern beginnen, da von deutschen und französischen Fabrikaten zu wenig bekannt geworden ist und den Italienern die Anerkennung gebührt, „die Geige in der bestehenden Weise vervollkommnet und mehr oder weniger als Kunstwerk zuerst

hingestellt zu haben." Von den ersten italienischen Geigen, welche bekannt wurden, nennt man die von *Gasparo di Salo* (di Salo genannt, weil er in der kleinen Stadt Salo am Garda=See in der Lombardei geboren war). Er arbeitete von 1560 bis 1610 in Brescia. Nach damaligem Gebrauch pflegten die meisten Geigenmacher die Zettel in ihren Instrumenten lateinisch abzufassen, daher lautet der Zettel bei Gasparo [Casparo di Salo Fecit Bresciae A° 16.]. Fast um dieselbe Zeit findet man *Giovanni Paolo Maggini*, von 1590 bis ungefähr 1640. Inschrift: Gio Paolo Maggini Bresciae. Gleichzeitig arbeitete *Antonius Mariano*, von 1570 bis gegen 1620, weniger geschätzt. Den vorhergehenden drei Meistern schließen sich *Javietta Budiani* und *Matteo Bente* in der Brescianer Schule an. *Andreas Amati* gründete die berühmte Cremoneser Schule. Zwei der ältesten Instrumente von ihm haben inwendig die Jahreszahl von 1546 und 1551. Seine beiden Söhne *Hieronimus* und *Antonius Amati* (geb. 1550) arbeiteten gemeinschaftlich. Die Inschrift ihrer Instrumente lautet: Antonius & Hieronimus Amati Cremonen. Andreae filii 16; später bei Hieronimus nach ihrer Trennung: Hieronimus Amati Fecit Cremonae 16. Dieser starb 1638. Schüler der Gebrüder Amati war *Giacchino* oder *Giofredo Cappa*, geb. 1590 in Cremona, er gründete 1640 in Piemont die Geigenmacherschule von Saluzzio. Schüler von ihm sind *Acevo* und *Sepino*. Für den größten Meister hält man *Nicolaus Amati*, ein Sohn des Hieronimus Amati, geb. 1596; wurde 88 Jahre alt. Seine Meistergeigen haben die Inschrift: Nicolaus Amati Cremonen. Hieronimi filii Antonii nepos fecit Anno 16. Ein Sohn von diesem war *Hieronimus*, geb. 1649, arbeitete im Atelier seines Vaters und wird als der letzte Künstler unter den Amati's bezeichnet. Schüler von Nicolaus Amati waren außer seinem Sohne Hieronimus die berühmt gewordenen *Andrea Guarnerius* und *Paolo Grancino* in Mailand, 1665 bis 1690, sowie *Antonio Stradiuari* oder *Antonius Stradivarius* von Cremona. Diejenigen Geigenmacher, welche bei den Amati's gelernt, oder sich nach deren Schülern

gebildet haben, rechnet man gewissermaßen zu der Schule der Amati's und nennt darunter hauptsächlich folgende: *Joseph Guarnerius*, Sohn von Andreas, arbeitete von 1680—1710 in Cremona; *Florinus Florentus* von 1685—1715 in Bologna; *Francescus Ruggeri,* mit dem Beinamen *Il Per,* von 1670—1720 in Cremona; Inschrift: Francescus Ruggeri detto il Per in Cremonae del Anno 16; *Peter Guarnerius,* Bruder von Joseph, von 1690—1720; *Giovanni Grancino,* Sohn von Paolo, von 1696 bis 1720 in Mailand; Inschrift: Giovanni Grancino Contrada largha di Milano al Segno de la Corona 17; *Giovanni Baptista Grancino*, Bruder des Giovanni, von 1690—1720 in Ferrara; *Dominicelli* 1695—1715 in Ferrara; *Vincenzio Ruggeri* 1700—1730 in Cremona; *Giovanni Baptista Ruggeri* 1700 bis 1725 in Brescia; Inschrift: Gio. Bap. Rogerius Bon. Nicolai Amati Cremona alumnus fecit Anno Domini 17; *Pietro Jacopo Ruggeri* 1700—1720 in Brescia; *Gaetano Pasta* und *Domenico Pasta* von 1710 an in Brescia; *Francescus Grancino,* Sohn von Giovanni, Enkel von Paolo, von 1710—1746 in Mailand; *Pietro Guarnerius*, Sohn von Joseph und Enkel von Andrea, von 1725—1740 in Cremona, dessen Inschrift: Pietro Guarnerius fecit Cremonae Anno 17; *Sanctus Seraphin* von 1730 bis 1745; Inschrift: Sanctus Seraphin Utinensis Fecit Venetijs Anno 17. Der berühmte Antonio Stradivari, dessen Geburtsjahr nicht aufzufinden ist, war in Cremona geboren; auf einem von ihm selbst geschriebenen Zettel in einer seiner Geigen befindet sich die Jahreszahl 1726, woneben auch sein Alter, 92 Jahr, bemerkt war. Es versteht sich von selbst, daß alle diese Geigenmacher bemüht waren, die Geigen in höchster Vollendung zu liefern und daher nicht nach einer bestimmten Schablone arbeiteten. Das Format der Geigen war daher bald größer, bald kleiner; die Wölbung, der Boden, die Zargen, der Schnitt der F-Löcher, der Lack, der Balken inwendig, wurden je nach verschiedenen Ansichten verändert, und dadurch der Ton entweder voll, groß, durchdringend, stumpf oder weich, metallig und silberartig. Die Auf-

gabe nun, einen Ton zu schaffen, der alle guten Eigenschaften verbände: „die Lieblichkeit mit der Kraft und die Klarheit mit der Fülle", löste am besten nach jahrelangen Studien der zuletzt genannte *Antonio Stradiuari*, ein Schüler von Nicolaus Amati. Vom Jahre 1700—1725 sind alle seine Instrumente wahre Meisterstücke. Eine Inschrift lautet: Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno 17. A†S. Von dieser Zeit her mag es auch rühren, daß man in Deutschland jede gute italienische Violine als eine „Cremoneser Geige" bezeichnet. In den Geigen von Stradivari von 1725—1730, obgeich mit schönem Ton, ist die Vollkommenheit der Arbeit nicht mehr vorherrschend und von 1730 an verschwindet seine Meisterschaft, da viele der späteren Instrumente wohl von seinen Schülern und Söhnen unter seiner Leitung gemacht worden sind, er selbst bezeichnet mehrere davon mit: sub disciplina Stradivari. Der beste der Schüler Stradivari's war *Joseph Guarnerius*, auch *Carlo Bergonzi*; er ahmte auf's Genaueste Stradivari nach. Die Söhne Stradivari's, *Francescus*, von 1725 bis 1740, und *Homobonus*, arbeiteten gemeinschaftlich und zeichneten: Sotto la disciplina di Ant. Stradivarius, Cremona. Homobonus reparirte vorzugsweise. Unmittelbare Schüler von Stradivarius sind: *Michel Angelo Bergonzi* in Cremona; *Francescus Gobetti*, von 1690—1720; Inschrift: Francescus Gobettus Venetiis fecitanno 17; *Alexander Gagliano*, von 1695—1725; Inschrift: Alexander Gaglianus Alimnus Antonius Stradivarius fecit Neapoli Anno 17; *Laurentius Guadagnini*, bis 1725; Inschrift: Laurentius Guadagnini fecit Cremonae 17. Von den Eleven der Schule Amati's und anderen durch unmittelbare Schüler Stradivari's gebildeten, welche zu den Geigenmachern zweiten und dritten Ranges gezählt werden, sind zu nennen: *Sanzio Santino*, von 1634 an, in Mailand; *Pietro Vimercati*, von 1660 an, in Mailand; *Pietro della Costa*, von 1660—1680, in Treviso; *Gregorio Montade*, von 1670 an, in Cremona; *Michel Angelo Garani*, von 1685—1715, in Bologna; *David Teckler*, von 1690—1735; *Carlo Giuseppe Tes-*

tore, von 1690—1700, in Rom; *Carlo Antonio Testore*, von 1700—1730, in Mailand; Inschrift: Carlo Antonio *Testore* figlio maggiore del fu Carlo Giuseppe in Contrado largo al segno dell' Aquila Milano; *Paolo Antonio Testore*, von 1710 bis 1745, in Mailand; *Nicolo Gaglioni*, von 1700—1740, in Neapel; *Gennaro Gagliano*, von 1700—1750, in Neapel; *Spirito Sursano*, von 1714—1720, in Cunco; *Thomas Balestrieri*, von 1720—1750, in Mantua; Inschrift: Thomas Balestrieri Cremonensis Fecit Mantuae anno 17; *Carolus & Johannes Tononis*, von 1740 an, in Rom; *Ferdinando Gagliano*, Sohn des Nicolaus Gagliano, von 1740—1780, in Neapel; *Francescus Milano*, von 1742 an, in Mailand; *Joannes Baptista Guadagnini*, von 1755—1785, in Piacenza: Inschrift: Joannes Baptista Guadagnini fecit Mediolani 17; *Pietro Anselmo*, von 1750 an, in Florenz; *Joannes Florens Guidantus*, von 1760 an, in Bouonia; Inschrift: Joannes Florenus Guidantus fecit Boniae anno 17; *Carlo Landolfi*, von 1750—1760, in Mailand; *Giovanni Baptista Gabicelis*, von 1740 an, in Florenz; *Alessandro Zanti*, von 1770 an, in Mantua; *Laurentius Storioni*, von 1780—1795, in Cremona; Inschrift: Laurentius Storioni fecit Cremonae 17; *Camillus di Camile*, von 1750 an, in Mantua; *Dominicus Montagnana*, von 1715 an, in Venedig; Inschrift: *Dominicus Montagnana* sub Signum Cremonae Venite 17; *Math.* und *Francescus Gofriller*, von 1730 an, in Rom. Vorzügliche Geigenmacher entsprossen aus der Familie von *Andreas Guarnerius*, einem der ersten Schüler von Nicolaus Amati, arbeitete von 1650—1695, mit der Inschrift: Andreas Guarnerius Cremonae sub titulo sanctae Theresiae 17; *Joseph Guarnerius*, wahrscheinlich ältester Sohn von Andreas und Schüler seines Vaters; Inschrift: Joseph Guarnerius filius Andreae fecit Cremonae sub Titulo St. Theresia 16; *Peter Guarnerius*, zweiter Sohn von Andreas und Bruder des Vorhergehenden, arbeitete von 1690—1725; *Peter Guarnerius*, Sohn von Joseph und Enkel von Andreas, von 1725—1740.

Der größte und berühmteste Geigenmacher war aber in dieser Familie *Joseph Antonius Guarnerius*, in Italien Giuseppe del Jesu genannt, da viele seiner Instrumente auf dem Deckel das Zeichen $\overset{\dagger}{\text{JHS}}$ tragen; Inschrift: Joseph Guarnerius, Andreae nepos. Cremonae $\overset{\dagger}{\text{IHS.}}$ Mit Joseph Guarnerius del Jesu, welcher von 1725—1725 ausgezeichnete Instrumente schuf, dessen Manier seine Zeitgenossen nicht mit besonderem Glücke nachahmten, schließt gewissermassen die Geschichte der Cremoneser Geigenmacherei, welche während zweier Jahrhunderte der Stadt Cremona eine historische Berühmtheit gegeben. Joseph Guarnerius del Jesu starb nach einem vielbewegten Leben unglücklich im Jahre 1745. Mit ihm erlosch der alte Glanz der Kunst der Stadt Cremona und selbst die Bevölkerung derselben soll sich, mit Ausnahme einiger hochstehenden Personen, „nicht einmal die Erinnerung an die Amati's und Stradivarius' und Guarnerius' bewahrt" haben. — Wenn jetzt noch alte italienische Geigen in sehr hohem Preise stehen, so liegt ihr Werth hauptsächlich in dem Alter, wodurch sie immer besser im Tone werden, wenn sie fortwährend im Gebrauche sind. Der Virtuos Ole Bull besitzt eine Violine von Gasp. di Salo. Früher gehörte sie Rehatschek in Wien, der sie „die Schatzkammergeige" nannte. Sie war noch nie gespielt worden. Statt der Schnecke hatte sie einen schönen Engelskopf. Griffbrett und Saitenhalter waren nach der alten, für uns unbrauchbaren Manier. Ole Bull ließ sie herrichten, aber trotz ihres Alters klang sie wie eine neue, nicht ausgespielte Geige.

Die deutschen Geigenmacher waren während jener Zeit auch nicht müssig geblieben und strebten es den Italienern gleich zu thun, und manche deutsche Geige mag unter italienischer Firma in die Hände der Musiker gewandert sein. Wir finden von deutschen Geigenmachern als einen der ältesten und bekanntesten Jacob Stainer, einen Schüler Amati's, in dem Dorfe Absom bei Innsbruck, welcher von 1650—1667 meisterhafte Instrumente lieferte,

dessen Ruhm jedoch dadurch verdunkelt wurde, daß Tyroler und sonstige Geigenmacher häufig seinen Namen in ihre mittelmäßigen Instrumente gesetzt haben. Seine Inschrift ist: Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum 16. Die Geschichte dieses Künstlers hat einen romanhaften Anstrich. Sein Bruder, ein Mönch, soll ihm bei der Arbeit geholfen haben. Den Rest seiner Tage verlebte er in einem Kloster, wo er, um seinen Ruhm zu vervollständigen, zwölf Geigen von kostbarer Arbeit gefertigt und an die damaligen zwölf Reichsfürsten übersandt haben soll. Obgleich Jacob Stainer sich nach Nicolaus Amati gebildet, so folgte er doch im Baue der Geigen anderen, selbstgeschaffenen Principien. Marcus Stainer, entweder der Bruder (der Mönch) oder ein Sohn des Vorigen, lieferte ebenfalls ausgezeichnete Instrumente in der Zeit um 1659. Aus der J. Stainer'schen Schule ging hervor Matthias Albani, geb. 1621 in Botzen: eine seiner Geigen führt die Inschrift: „Matthias Albanus fecit in Tyrol. Bolsani 1654." Starb in Botzen 1673. Ein Sohn von Letzterem, welcher auch den Vornamen Matthias hatte, arbeitete später in Cremona. Zwei Geigen von ihm, die den Amati'schen gleichgestellt wurden, trugen die Jahreszahlen 1702 und 1709. Ein anderer Albani ohne Vornamen arbeitete in Palermo. Eine seiner Geigen führt die Inschrift: Signor Albani in Palermo 1633. Man nennt auch noch einen Paul (1650) und einen Michael Albani, wovon der erstere in Cremona, der letztere in Grätz Geigen baute. Egidius Klotz war ein würdiger Schüler Jac. Stainer's. Klotz unterrichtete seinen Sohn Matthäus, welcher, nachdem er sich in Italien Erfahrungen gesammelt, seinen Geburtsort Mittenwalde 1683 durch seine Thätigkeit in ein zweites Cremona umschuf. Dieser Fabrikzweig hatte Mittenwalde beinahe zweihundert Jahre in Wohlstand erhalten, doch wurde der Markt später (1679) wieder nach Botzen verlegt, wo die Waarenniederlage früher war. Den Reichthum dieser Gegend bildet besonders für Mittenwalde das schönste Fichtenholz für Geigeninstrumente. Die auftauchende Concurrenz anderer Länder bewog den König Max II. in neuerer Zeit,

„für dauernde Festigung der überlieferten technischen Tüchtigkeit zur Gründung einer eigenen Geigenmacher-Schule" Sorge zu tragen, um Mittenwalde vor Verarmung zu schützen. Von Tyroler Geigenmachern werden außer Matthäus Klotz genannt: Joseph Klotz, Sohn und Schüler des Matthäus; Michael und Carl Klotz sind Söhne des Egidius; Georg Klotz, verwandt mit den Vorhergehenden. Von Letzterem finden sich Geigen aus den Jahren 1670 bis 1696. Genannt wird noch ein Sebastian Klotz. Die spätern Familienglieder dieses Namens sollen in die besser gerathenen Instrumente die Etiquette Stainer's eingeklebt haben. So lebten zu Stainer's Zeiten mehrere Geigenmacher in dem bayerischen Städtchen Füßen am Lech, welche ausschließlich für cremonesische Firmen arbeiteten. Die Wiener Geigenbauer Bernhard und Martin Stoß stammen aus Füßen. Nach Stainer'scher Art und Mustern arbeiteten Stadelmann in Wien 1740; Leopold Wittehelm in Nürnberg 1720; Hassert in Rudolstadt, Rieß in Bamberg, Vogler in Würzburg 1740; Matthäus Friedrich Scheinlein, geb. 1710, in Lengenfeld; sein Sohn, Joh. Michael Scheinlein, ebenfalls in Lengenfeld. Diesen reihen sich an, mehr oder weniger bedeutend: Thomas Edlinger in Augsburg; Gugemos, Joh. Anton Gedler 1756; Waldauer, Petz 1770; Franz Stoß, 1750—1798, und Ruf in Füßen; Knitting in Mittenwalde; Simon 1722; Jacob Weiß, Mayerhoff 1740; G. Ferdinand Wenger in Salzburg 1761. Andere deutsche Meister bauten nach italienischen Mustern, wie: Franz Lupot aus Stuttgart, Schüler von Stradivarius; Carl Ludwig Bachmann in Berlin 1765; Jaug in Dresden 1774; Hunger in Leipzig; Fritsche in Leipzig; Franz Schonger in Erfurt; Hassert in Eisenach; Franz Anton Ernst in Böhmen, späterhin in Gotha, 1778; dessen Schüler Jacob August Otto. Prager Meister waren: Hulinsky, Ulrich Eberle, Carl Hellmer, Willer, Strnad, Stoß und Weber. Bruchstädter in Regensburg lieferte ausgezeichnete Instrumente, die selbst von Solospielern verwendet

wurden. Spohr benutzte eine derselben auf seinen Kunstreisen. Thurmstadt in Straubing baute ganz dem ähnliche Instrumente. Noch andere beachtenswerthe Geigenmacher in Deutschland waren: Bernhard und Martin Stoß, Matthias und Georg Thin, Savitzky, ein Pole, Schmied, ein Böhme, Stauffer, sämmtlich in Wien; Leb in Preßburg; Hanß Kolb in Ingolstadt; Kämbel 1635; Johann Roth 1675; Nicolaus Diehl in Darmstadt; Joseph Paul Crista 1730; Matthias Joh. Kolditz in München 1748; Straube in Berlin 1772; Schmidt in Kassel; Mathias Groll in Meran 1800; Thumhardt in München, Haff in Augsburg, Arthmann in Wechmar bei Gotha 1796; William Forster; Bucher; Engenberg; Ertel; Hindle; Stauffer; Zettler; Rauch in Breslau; Hellmer in Prag; N. L. Diehl in Hamburg; Bausch, vorzüglicher Bogenmacher in Leipzig, und dessen Sohn; Emde, ausgezeichneter Reparateur in Leipzig.

Die französischen Geigenmacher zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts haben mehr oder weniger in ihren Erzeugnissen einen untergeordneten Werth, wie: Boquay, Pierret, Despont, Véron, Guersan, Castagnéry, St. Paul, Salomon. Hervorragender ist Médard, bei Stradivari gebildet, erst in Paris, dann von 1680—1720 in Nancy; Johann Vuillaume von Mirecourt, Schüler Stradivari's, zwischen 1700—1740; Ambrosius Decombre von Tournay in Belgien; Chanot in Paris 1821; unter den französischen Geigenmachern ist Nicola Lupot, ein geborner Deutscher aus Stuttgart, gestorben in Paris 1824, Sohn des schon erwähnten Franz Lupot, der beste. Spohr besaß eine Lupot'sche Geige, auf welcher er auch Concerte gab. Von Spohr erhielt diese der Concertmeister Matthäi in Leipzig, nach dessen Tode sie dessen Schüler, der jetzige Concertmeister Ullrich in Sondershausen, erbte. In neuerer Zeit liefern Gand und Vuillaume in Paris viele Geigen, „gewissenhaft gefertigt." In Spanien findet man nur einen Geigenmacher Carole Razenzo in Barcellona gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.

Auf der allgemeinen deutschen Industrieausstellung in München 1854 hob die Beurtheilungscommission folgende Firmen für Geigen hervor: A. Engleder, k. Hof=Saiteninstrumentenmacher in München; Ferdinand Hell in Wien; Bauchel, k. Hofgeigenmacher zu Damm bei Aschaffenburg; Carl Padewet in München; Peter Schulz aus Regensburg; J. Padewet aus Carlsruhe; die Firma Neuner und Hornsteiner von Mittenwalde; Firma J. A. Baader u. Comp.; F. Homolka aus Kuttenberg; A. Sitt aus Prag; Gab. Lemböck aus Wien; Ludw. Engleder aus Bamberg; Kühlewein und Tetzner aus Markneukirchen; J. Comploy aus Verona. — Sollte irgend eine bemerkenswerthe Firma hier ausgeschlossen sein, so ist dies nicht mit Absicht geschehen und zu entschuldigen, da man nicht alle Firmen kennen kann.

Zum kunstgemäßen Spiel auf der Geige gehört Klarheit und Reinheit des Tones, Kraft, Fülle und leichte Ansprache. Das kunstgemäße Spiel lehrten zuerst der Römer Corelli und der Florentiner Verazini. Corelli errichtete 1728 in Padua eine Musikschule, eine Hauptbildungsstätte der späteren Violinspieler. Stamitz und Leopold Mozart gründeten die deutsche Schule. Auf die italienische Schule von Cardini, aus welcher Nardini hervorging, folgte die französische Schule von Lecler und Gaviniez. — Das segensreiche Wirken dieser Schulen brachte nun eine große Anzahl von Geigern hervor, deren Bestreben es war, das Spiel auf der Geige immer mehr zu erweitern und zu vervollkommnen, was für die Hebung der Instrumentalmusik von großer Wichtigkeit war. Die Instrumentalmusik, worin die Violine wohl die größte Rolle spielt, hätte nie zu einer so großen Rolle emporsteigen können, wenn die Künstler der Geige sich nicht zu allen Zeiten und in verschiedenen Ländern die Mühe gegeben hätten, durch Fleiß und Ausdauer es zu dem möglichst höchsten Grade von Fertigkeit auf diesem Instrumente zu bringen. Selbstverständlich konnte man nun auch auf andern Instrumenten, deren Cultur man sich befleißigte, nicht zurückbleiben, und die von den Künstlern derselben

erlangte Kunstfertigkeit hielt gewissermaßen mit den Fortschritten des Violinspiels gleichen Schritt. Die Componisten waren auch gewissermaßen darauf hingewiesen, den Instrumentisten nicht Dinge zuzumuthen, welche außer dem Bereich der praktischen Leistungen der Musiker lagen. Daher spielte man noch im Jahre 1680 auf der Violine nur bis zum zweigestrichenen a oder höchstens b, wozu noch kam, daß nach dem damaligen Gebrauch die Stimme der Violine an den Umfang der Sopranstimme gebunden war, und man so keine Veranlassung hatte, über die erste natürliche Lage hinauszugehen. Eine wirkliche Instrumentalmusik war damals noch nicht vorhanden, da die Saiteninstrumente (das Streichquartett) nur die Aufgabe hatten, den Gesang zu begleiten, die Träger der Gesangmusik zu bilden, und Blasinstrumente erst später nach und nach eingeführt wurden. Erst nach 1690 wagte man sich zur zweiten Applicatur oder Lage hinauf, und setzte den ersten Finger auf das zweigestrichene g ein, so daß man nun bis zum dreigestrichenen c, eine Quarte höher, hinaufsteigen konnte. Später, als die Instrumentalmusik besonders anfing, Riesenschritte zu machen, verbreitete sich die Applicatur im Orchesterspiel immer mehr, so daß man jetzt einen Umfang auf der Violine beansprucht, welcher sich durch alle chromatischen Intervalle vom tiefsten Ton der G-Saite bis zum viergestrichenen c ausdehnt, selbst im Orchesterspiel. Dem Virtuosen stehen allerdings noch mehr Töne in der Höhe zu Gebote. Haydn und Mozart und andere ihrer Zeitgenossen schrieben die Violine nicht höher, als bis zum dreigestrichenen f, selten g, und erst Beethoven wagte es in seinen Orchesterwerken, doch auch nur selten, bis zum viergestrichenen c sich zu versteigen. (Man sehe die Ouverture zu „Egmont".)

Die immer mehr steigende Technik hatte sich nun aller möglichen Tonlagen oder Applicaturen bemächtigt, und eine große Anzahl Virtuosen machte sich durch Kunstreisen bemerkbar. Die größten Violinvirtuosen suchten die Geheimnisse der Geige zu ergründen, und von diesen machten sich besonders solche, welche zugleich auch Componisten für ihr Instrument waren, durch besondere Eigen-

thümlichkeiten ihres Spiels bemerkbar. Es dürfte hier am Platze sein, ein Verzeichniß der berühmteren Virtuosen aus der vergangenen und gegenwärtigen Zeit in alphabetischer Ordnung anzuführen: Abel, Adelburg, Alard, Anderle, Artot, Auer, Babbe, Baillot, Bachmann, Battu, Bazzini, Barth, Batka, Becker, Benda, Beriot, Berwald, Bischof, Blumenthal, Braun, Boccherini, Bocklet, Böhm, Bohrer, Boucher, Bott, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Clement, Corelli, Cramer, Chiardini, Damrosch, Danner, Dreyschock, Dittersdorf, Durand, Ferd. David, Eck, Eichhorn (Gebrüder), Eppinger, Ernst, Eichler, Esser, Eller, Ferrari, Feska, Fiorillo, Fischer, Fodor, Foyta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Große, Ghys, Gulomy, Göpfert, Grüber, Haak, Habenek, Hampele, Hänsel, Hebenstreit, Hellmesberger, Henning, Herig, Heroux, Hauser, Haumann, Hinze, Hoffmann, Janitsch, Jansa, Jansen, Joachim, Jarnowick, Kalliwoda, Kiel, Kral, Kontsky, Köttlitz, Kreibich, Kreutzer, Kömpel, Krommer, Lacroix, Lafont, Lauterbach, Larcher, Leonard, Laub, Libon, Lipinski, Leon de Saint-Lubin, Lolli, Lotto, Mangold, Marin, Massenau, Matthäi, Maucourt, Maurer, Mayseder, Mazas, Mestrino, Metz, Milanollo (Geschwister), Molique, Moralt, Möser, Leopold Mozart, A. Müller, K. Müller, Nardini, Neuling, Nohr, Ole-Bull, Paganini, Pagni, Panofka, Pechatschek, Pieltanie, Piantanida, Pichl, F. W. Pixis, Pott, Präger, Praun, Prume, Prautner, Probst, Pugnani, Remenyi, Raimondi, H. Ries, Rolla, A. Romberg, Rothfischer, Rovelli, Roy, Salamon, Sandmaier, Schaller, Schick, Schlosser, Fr. Schubert, Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonsen, Singer, Späth, Spohr, Stamitz, Stradella, Strohbach, Strungk, Sivori, Tartini, Täglichsbeck, Thieriot, Tinti, Toeschi, Tomasini, Torelli, Touchesmoulin, Trübner, Ulrich, Urbani, Vaccari, Veichtner, Veracini, Vieuxtemps, Vidal, Viotti, Wach, Waldemar, Wendlich, Wessely, Wiele, Winter, Wieniawski, Wilhelmj, Wranitzki, Zimmermann u. A.

Die Bestandtheile der Geige.

Die Hauptbestandtheile der Geige sind: 1) Die Resonanzdecke, 2) der Boden, 3) die Zarge, 4) die F-Löcher, 5) der Hals, 6) das Griffbrett; besondere Theile, welche mit dem Körper in Verbindung stehen, sind 7) die Wirbel (Saitenwirbel), 8) die vier Darmsaiten, 9) der Saitenhalter oder die Saitenfessel, 10) der Steg, 11) die Stimme, 12) der Baßbalken, und der Bogen als abgesonderter Theil, der nur beim Spiel mit den Saiten in Berührung kommt. Die in der Mitte ausgeschweifte Resonanzdecke, die als der obere Theil auch das Dach und sogar der Resonanzboden genannt wird, ist der Theil, auf dessen Beschaffenheit das Meiste für die Güte des Tones ankommt. Der Boden ist der untere Theil, der gleichfalls gewölbt wie die Decke und mit letzterer von gleicher Größe ist. Dieser untere Theil wird von Ahornholz gefertigt und die Resonanzdecke von völlig ausgetrocknetem Fichtenholze. Durch die Zarge oder die Seitenwände werden diese beiden Haupttheile des Körpers verbunden. Die Zarge besteht aus ausgeschweiften Holzspähnen von Ahorn. In der Nähe der des Spieles wegen nothwendigen Ausschweifung dieser Theile befinden sich in der Decke einander gegenüber die F-Löcher an jeder Seite der Geige, schmale Oeffnungen in Form eines lateinischen F, als Schalllöcher, welche die Luft im Innern des Körpers mit der äußern in Verbindung setzen, damit der durch die Vibration des Bogens erzeugte Ton, welcher durch die Resonanz des Körpers verstärkt wird, den Weg nach außen findet. Die F-Löcher sind auch zum Ansetzen und Richten der Stimme oder des Stimmstöckchens nothwendig. Die Stimme selbst ist ein der Höhe nach abgemessenes, aus Resonanzholz verfertigtes Hölzchen, auf dessen Beschaffenheit und Stellung viel ankommt, wenn auch nicht so viel, als auf Wölbung und Dicke der Decke, des allervorzüglichsten Theiles, zu welchem aber freilich ein gutes Verhältniß der übrigen Theile nothwendig gehört, wenn das Instrument gut sein soll.

Die Stimme, dieses einfache runde Hölzchen, verbindet gewissermaßen die Decke und den Boden, setzt die Schwingungen fort, und giebt dem Tone die eigentliche Kraft und Lebendigkeit; aus diesem Grunde nennen es die Franzosen l'âme, d. i. die Seele. Bei regelrecht gebauten Instrumenten wird die Stimme einen halben Zoll hinter dem rechten Fuße des Steges in der Gegend der schwächsten Saite aufrecht eingesetzt. Auf der innern Seite der Decke wird ein schmales Stückchen Holz, der Balken oder Baßbalken, fast der ganzen Länge nach aufgeleimt, das in der Mitte, wo der andere Fuß des Steges steht, am stärksten ist und rechts und links sich allmälig verringert und in's Ebene ausläuft, um dem entgegengesetzten Theile der Decke, worauf die starken Saiten drücken, einen Gegendruck zu geben. Um das Aufleimen dieser schmalen Leiste zu vermeiden, wird auch wol diese auf beiden Seiten verlaufende Erhöhung in die Decke selbst gearbeitet. Der Hals wird zwischen Decke und Boden eingesetzt, ein nach unten zu halbovales Holz, auf dem nach oben das Griffbrett aufgeleimt ist. Die Länge des Halses erstreckt sich herab bis in die Gegend des Steges. Die Saiten, welche über das Griffbrett laufen, sind natürlich von verschiedener Stärke, um sowol die hohen, als die mittleren und tiefen Töne zu ermöglichen. Die dünnste Saite, für die höchsten Töne bestimmt, ist die E-Saite, dem Klange nach das zweigestrichene e, die A-Saite ist etwas stärker, ihrem Klange nach eine Quinte tiefer als die E-Saite; die D-Saite, etwas stärker als die A-Saite, ist in das eingestrichene d gestimmt, klingt eine Quinte tiefer als die A-Saite; die G-Saite, wieder eine Quinte tiefer stehend als die D-Saite, müßte nun verhältnißmäßig wieder stärker sein als die D-Saite, ist es aber nicht; die Dicke der G-Saite wird jedoch durch die Ueberspinnung derselben mit Silberdraht erreicht und ihr Ton ist das kleine g. Damit die Saiten nicht auf dem Griffe aufliegen, sondern frei schwingen können, ist am Ende des Griffbretts noch oben ein Stückchen Holz angebracht mit Einschnitten oder Rinnen, in welchen die Saiten laufen. Der obere Theil des Griffbretts, gleichsam der Kopf, ist etwas zurückgebogen, in der Mitte wie ein

Kästchen ausgestochen, an den Seitenwänden durchlöchert, in welchen runden Löchern die Stimmwirbel sich befinden, an denen vermittelst eines kleinen Loches die Saiten befestigt und aufgespannt werden. Man nennt diesen hohlen Theil des Kopfes auch Lauf, Wandel oder Wirbelkasten. Die Saiten werden unten vermittelst eines Knotens befestigt in den Löchern eines gewölbten Brettchens am entgegengesetzten Theile des Instruments. Dieses Brettchen heißt daher der Saitenhalter oder die Saitenfessel, auch wohl Sattel. Die letztere Benennung ist nicht ganz richtig, da der eigentliche Sattel das kleine Querholz, oder ein Leistchen von Elfenbein, oben am Griffbrette, welches die Rinnen für die aufliegenden Saiten enthält, ist. Der Steg, ein Brettchen mit zwei Füßen, ungefähr ein und einen halben Zoll hoch, worauf die Saiten am höchsten liegen, steht auf der Mitte der Decke. Da der Steg auf die Schwingungen der Saiten bedeutenden Einfluß hat, so muß seine Schwere genau abgewogen werden, denn es bleibt sich nicht gleich, ob der Steg leicht oder schwer ist; zu schwere Stege sind Ursache eines dumpfen, schwer ansprechenden Tones. Zu leichte Stege verursachen dagegen einen mehr spitzen und scharfen Ton. Am Rande der Decke und des Bodens ist ein schmaler Streif von schwarzem oder anderem Holze eingelegt, welcher auch Flödel genannt wird. Ohne diese Einlegung, welche auch durch einen schwarzen Strich angemalt sein kann, heißen solche Instrumente Schachtelgeigen. Ehe der Lack aufgetragen wird, werden die Geigen gebeizt. Da der Lack (gewöhnlich Bernsteinlack, weil dieser den Einflüssen der Luft am besten widersteht) an der Stelle, wo das Kinn auf der Decke sich anlegt, sich nach und nach verliert und heller wird, so haben neuere Geigenmacher es verstanden, sie gleich so zu lackiren, daß die Geigen das Ansehen haben, als seien sie schon längst gespielt worden. Wenn auch die Geige mit Einlegung am Rande der Decke und des Bodens eine Meistergeige genannt wird, die ohne Ein- oder Auslegung verzierte eine Schachtelgeige heißt, so kann doch letztere ebenso gut wie die erstere sein.

Der Corpus der Geige mißt in seiner Länge gegen 14⅞ Zoll,

ihre größte Breite erstreckt sich auf $8^6/_8$ Zoll und ihre kleinste auf $4^6/_8$ Zoll. Die Höhe des Körpers nimmt man gewöhnlich zu $2^5/_8$ Zoll an. Das Gewicht der dünnen Wände beträgt gegen 15 Loth. Die Spannkraft der aufgezogenen Saiten dieses scheinbar zerbrechlichen Instruments beträgt ungefähr 80 Pfund, der Druck auf dem schmalsten Theile der Decke gegen 24 Pfund. Die gelungene, geistreich zu nennende Construction der jetzigen Geige hat eine symmetrische Form in ihren graziösen und proportionirten Umrissen. Die in der Mitte angebrachten Ausschnitte (Büge), „die gewölbte Oberfläche der Decke und des Bodens, im Innern der Balken, die Stimme, die vier viereckigen in den Ecken der Büge, sowie die zwei unten und oben angebrachten Klötze sind in so großer Harmonie verbunden, daß der Widerstand und die Elasticität im vollkommenen Gleichgewichte stehen." Die Ausschweifungen dienen nicht allein dazu, den Bogen frei und bequem ohne Anstoß über die Saiten zu führen, „sondern üben auch einen sehr großen Einfluß auf die Kraft und Fülle des Tones aus, indem die oberen und unteren Theile des Instrumentes um so kräftigere Vibrationen entwickeln können, welche auf derselben Stelle sich ausscheiden, sowie sie hervorgebracht werden." Damit die Geige vor unvorhergesehenen Einwirkungen geschützt sei, ist ihre Construction so eingerichtet, daß sie nicht allein der Beförderung des Tones entspricht, sondern auch, daß sie bei ihrer Dauerhaftigkeit sich conservire und durch das Spiel sogar den Ton mit der Zeit vervollkommnet, wie dies auch bei anderen Geigeninstrumenten, wie Viola, Violoncell und Contrabaß der Fall ist, während Blasinstrumente bei längerem Gebrauch nicht besser werden. Um Reparaturen an der Geige vornehmen zu können, hat man sehr sinnreich den Rand der Decke und des Bodens gegen ein und ein viertel Linie über die Zargen vorstehen lassen, „wodurch dem zum Oeffnen dienenden Werkzeug ein besserer Stützpunkt gegeben und dem Zerbrechen vorgebeugt wird. Außerdem sind die Ränder mit einer aus drei zusammengeleimten schwarzen und weißen Holzfasern bestehenden Einlage verziert, welche aber eigentlich den Dienst eines das Zerbrechen

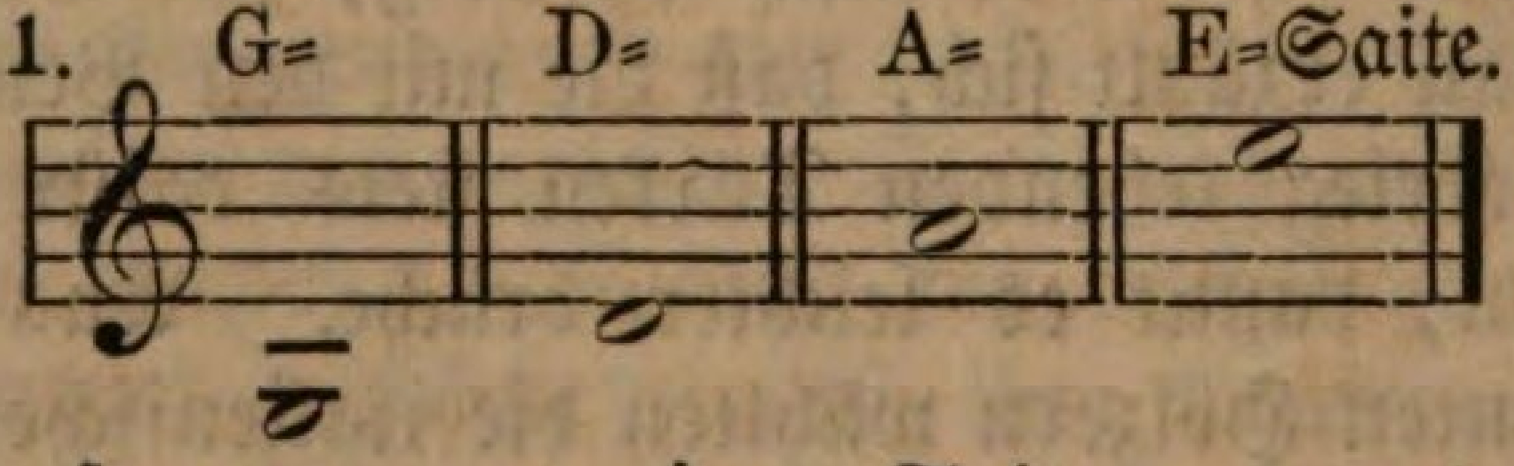
der Decke und des Bodens verhütenden Saumes verrichtet.“ Es bleibt sich nicht gleich, an welchen Stellen die F- oder Schalllöcher der Geigeninstrumente sauber eingeschnitten werden, und die Wahl der Stelle dieser Oeffnungen hat ebenfalls ihre Wichtigkeit und ist nicht willkührlich, wenn der Instrumentenmacher nicht Gefahr laufen will, dem Ton ein unpassendes Colorit zu geben. Ebenso darf der Hals in seiner Einrichtung und Einfachheit nicht willkührlichen Aenderungen preisgegeben werden, ebensowenig der stereotyp gewordene Apparat der Befestigung und Aufspannung der vier Saiten, welche letztere durch die Haare des Violinbogens in Vibration gerathen und den Ton des Instruments wecken und zu Gehör bringen. Das wesentliche Material zu den Geigen ist Ahorn- und Fichtenholz. Da nun diese Hölzer in verschiedenen Ländern und Gegenden verschieden sind, so muß der Geigenmacher die Kenntniß besitzen, das passendste zu wählen. Die alten italienischen Geigenmacher bezogen ihre Hölzer aus Dalmatien, Croatien und auch aus der Türkei. Man schickte es nach Venedig, für Galeerenruder zubereitet, und man erzählt sich, daß die mit den Venetiern beständig in Streit und Krieg lebenden Türken stets dafür das geflammte Holz auswählten, damit es leichter bräche. Aus diesen für die Ruderer bestimmten Hölzern wählten die italienischen Geigenmacher das, was ihnen für die Verarbeitung passend schien.“ An den nach Süden abfallenden Bergen der italienischen Schweiz und Tyrols fällte man das passendste Fichtenholz. Eben so gut wissen auch die deutschen Geigenmacher, wo die Quellen sind, welche ihnen ihre Hölzer liefern, ebenso, wie die Pianofortefabrikanten ihre Resonanzböden aus Tyrol und dem bayerischen Hochlande beziehen.

Der Bogen, durch welchen die Violine klingend gemacht wird, oder deren Saiten durch das Auf- und Abwärtsstreichen in Vibration gerathen, besteht aus einem etwas über eine Elle langen, runden Stäbchen von Schlangen- oder Fernambukholz, welches von unten nach oben in abnehmender Stärke zuläuft und oben in einem ausgeschweiften Klötzchen endigt, welches der Kopf genannt wird. In dem unteren stärkeren Ende des Bogens geht eine Schraube, wo-

durch der Frosch angezogen und nachgelassen wird. Der Frosch ist ein ausgeschweiftes Stückchen Holz, in gleicher Richtung mit dem Kopfe, welches am unteren Ende des Bogens steht und durch welches die genannte Schraube sich hindurchzieht. Im Kopf und im Frosch sind die weißen Pferdehaare befestigt, womit der Bogen bezogen ist und die durch das Auf= und Zudrehen der Schraube ab= oder angespannt werden. Damit nun der Bogen beim Anstreichen der Saiten dieselben in gehörige Vibration versetze, werden die angespannten weißen Pferdehaare mit Colophonium (Geigenharz) gerieben (gewichst) und dadurch wirksam gemacht, die Saiten zum Klingen zu bringen.

Die Stimmung der Geige.

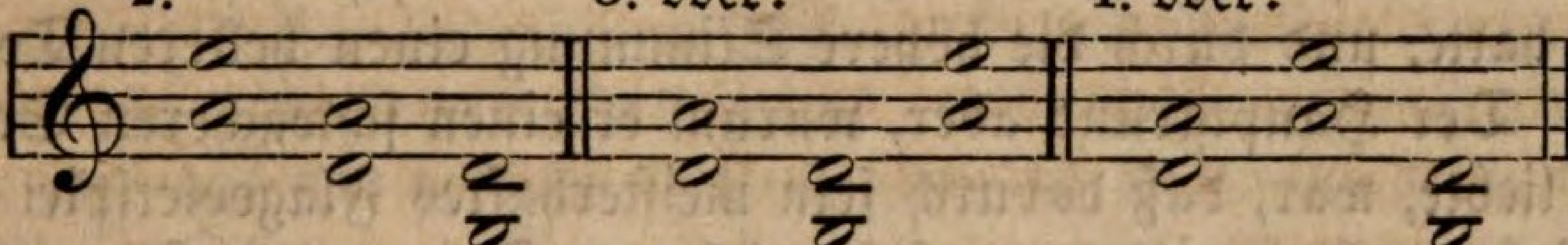
Die allgemein eingeführte Stimmung der vier Darmsaiten ist folgende:



Die Tonentfernung von einer Saite zur andern beträgt eine reine Quinte. Natürlich gehört zum Einstimmen der Saiten ein gutes Gehör, wie überhaupt zur Musik. Das Gehör erfaßt das Verhältniß einer Quinte sehr bald, und das Einstimmen der Geige ist viel leichter, als das Stimmen des Pianoforte, auf welchem die Quinten nach anderen Tonverhältnissen etwas tiefer schweben müssen, als auf der Violine, auf welcher man die Quinten in voller Reinheit und Schärfe nimmt. Beim Einstimmen wird zuerst die A-Saite vorgenommen und mit dem eingestrichenen a, demselben Ton, den die Stimmgabel giebt, in Einklang gebracht; dann stimmt man die D-Saite eine reine Quinte tiefer und hierauf die E-Saite nach der A-Saite eine Quinte höher, zuletzt die G-Saite eine Quinte tiefer als die D-Saite. Doch ist diese

Anordnung keineswegs Vorschrift, denn man kann eben so gut, nachdem die A-Saite rein gestimmt, gleich die E-, dann die D- und G-Saite vornehmen. Im Orchester vertritt die Stimmgabel die Hoboe oder Clarinette, welche zur Einstimmung der Streichinstrumente ebenfalls das eingestrichene a angeben. Zur Prüfung, ob die leeren Saiten rein gestimmt, streicht man sie an:

2. 3. oder: 4. oder:



Früher gab es bei verschiedenen Meistern auch abweichende Stimmungen, wie bei den Virtuosen Tartini, Lolli, Barbella, Baillot, Winter und Paganini:

5. Tartini: Lolli: Barbella: Baillot: Winter: Paganini:



Die letztere (Paganini's) Stimmung benutzen auch manche Zigeunerorchester. Paganini stimmte auch die tiefste Saite (unsere G-Saite) in seinen Concertstücken in das kleine b, um besondere Effecte zu erzielen. Die Normalstimmung des Kammertons ist bekanntlich seit früheren Zeiten höher geworden, indem sie zu Mozart's Zeit einen halben Ton tiefer war und wohl vor ihm noch tiefer stand. Man giebt die Hinaufschraubung des Normaltones hauptsächlich den Geigern schuld, welchen es beliebte, den Normalton a höher zu stimmen, um dadurch einen helleren, schärferen Ton ihrer Geigen zu erzielen, da eine scharf angespannte Saite mehr Schallkraft hat, als eine weniger angezogene. Da nun die höher gewordene Normalstimmung besonders bei älteren Gesangswerken für die Sänger mehr Anstrengung kostet, als bei früherer tieferer Stimmung, so hat man mit Recht darauf hingewirkt, die ältere, tieferstehende Normalstimmung wieder einzuführen, und man hat

schon an einigen Orten den Anfang damit gemacht. Der verstorbene Violinvirtuos Lipinski, Concertmeister in Dresden, begrüßte die in Aussicht stehende Einführung der älteren Stimmung mit Freuden und äußerte: er sei froh, daß er seine Geige nun nicht mehr mit „Spinnegeweben" zu beziehen brauche. Daß Paganini seine Geige einen halben Ton höher in As, Es, B und F stimmte, hatte einen besonderen Grund, indem er einen schwächeren Saitenbezug hatte, und durch die höhere Stimmung einen helleren Ton erzielte. Der Hauptgrund aber, warum er einen schwächeren Saitenbezug liebte, war, daß dadurch sein meisterhaftes Flageoletspiel mehr zur Geltung kam, indem auf schwächeren Saiten der Flageoletton leichter anspricht.

Die Körperstellung und die Haltung der Violine und des Bogens beim Spielen.

Der Oberkörper ruht beim Violinspiel auf dem linken Beine und beugt sich etwas nach vorn, wobei der rechte Fuß, ein wenig auswärts gekehrt, an die Mitte des linken Fußes sich beinahe anschließt, ähnlich der dritten Position beim Tanzen. Die Stellung des Körpers muß im Allgemeinen natürlich und ungezwungen aussehen, und der Stand des Spielenden ist vor der Mitte der vorliegenden Noten oder des Notenpultes. Die Geige wird beim Spielen an das linke Schlüsselbein gesetzt und vom Kinn leicht gehalten in der Mitte des Körpers. Die Nase des Spielers hat gewissermaßen mit der Mitte des Notenblattes eine gerade Linie zu halten über das Griffbrett durch die Schnecke. Die linke Hand hält das Instrument horizontal und wird von der inneren Seite des Daumens, sowie von dem dritten Gliede des Zeigefingers der Hals zu unterstützen sein, so, daß die Geige mit ihrem hinteren Theile in der Nähe des Halses vom Spieler ruht. Eine ruhige Lage des Instruments muß selbst bei den lebhaftesten Passagen von der Höhe

in die Tiefe und umgekehrt bewahrt werden, ohne Steifheit und Nachlässigkeit. Dabei muß der linke Arm in seiner natürlichen Lage bleiben, daß der Ellenbogen sich vertical unter der Mitte der Violine befindet, welches auch die natürlichste Lage bleibt. — Paganini's Haltung war gezwungener, indem er die Spitze des Ellenbogens ganz dicht, mit auswärts gekehrtem Oberarm, an seinen Körper drückte; der rechte Arm lag bei ihm fest am Körper und derselbe bewegte sich beinahe niemals. Freien Spielraum hatte bei ihm nur das gekrümmte Handgelenk, welches sich äußerst leicht bewegte und mit der größten Schnelligkeit die elastischen Bewegungen des Bogens leitete. Nur bei stark herausgerissenen Arpeggien, wobei der Untertheil des Bogens nahe an den Frosch gebracht wird, hob er die Hand und den Vorderarm etwas höher und den Ellenbogen vom Körper ab. —

Damit die Finger fest auf die Saiten fallen, müssen sie rund gehalten werden. Der Daumen der linken Hand, welcher nebst dem Ballen des Zeigefingers die Violine hält, ist vom Spiel ausgeschlossen, daher wird der Zeigefinger als erster, der Mittelfinger als zweiter, der Goldfinger als dritter und der kleine Finger als vierter Finger bezeichnet; eine Null zeigt die leere (nicht gegriffene) Saite an. (Im Flageoletspiel deutet auch die Null einen Flageoletton an.) Der Aufsatz der Finger auf die Saiten geschieht mittelst der Fingerspitzen ohne irgend eine Betheiligung der Nägel. Die drei Glieder jedes der mitspielenden vier Finger müssen immer rund gehalten werden, wobei das Handgelenk etwas nach auswärts zu biegen ist. Das erste Glied eines jeden Fingers fällt mit der Fingerkuppe senkrecht auf die zu greifende Saite herab. Während dieser Function darf kein anderer Finger eine ihm zunächst liegende Saite berühren.

Die Finger der rechten Hand halten den Bogen, ziemlich einen Zoll vom Steg werden die Saiten angestrichen und durch die Pferdehaare, welche straff gespannt sind, die Saiten in Vibration versetzt. Die Haltung des Bogens besteht darin, daß die Spitze des Daumens sich dicht an den Frosch legt, dem Mittel-

finger gegenüber. Mit den übrigen Fingern wird die Stange des Bogens in der Weise gefaßt, daß die Hand eine natürliche Rundung erhält, indem die Finger nicht steif gehalten, sondern sanft gebogen werden. In dem ersten Gelenk des Zeige- und Mittelfingers liegt der Bogen. Da der vierte und dritte Finger (der Gold- und kleine Finger) mehr lose an dem Bogen anliegen, so haben der erste und zweite Finger (Zeige- und Mittelfinger) ihre Kraft zu entwickeln, um die verschiedenen Stärkegrade der Töne zu ermöglichen. Außer dem kleinen Finger haben die übrigen sich aneinander zu schließen, so daß sich zwischen ihnen kein Zwischenraum bildet. Die Führung des Bogens geschieht in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett, mit dem Stege parallel. Die Saiten müssen mit der Breite der Haare des Bogens gestrichen werden und vorzugsweise sind alle Bogenstriche mit der Hand und dem Vorderarm, mit möglichst lockerem Ellenbogengelenk in Ausführung zu bringen. Der Oberarm hat dabei fast gar nichts zu thun, obgleich das Spiel mit steifem Arm streng vermieden werden muß.

Winke für den ersten Unterricht im Violinspiel.

Der erste Unterricht des Violinspiels beginnt gewöhnlich damit, daß der Schüler Strich- oder Streichübungen auf den leeren Saiten vornimmt, auch die Quinten g—d, d—a, a—e als Doppeltöne gleichmäßig anstreichen lernt, wozu er nicht einmal dazu aufgezeichnete Noten braucht, und seine Aufmerksamkeit auf das Vormachen des Lehrers und dessen nöthige Erklärungen lenkt, was ihn auf eine gute Bogenführung leitet. Das Anstreichen der Saiten besteht in dem Auf- und Abstrich derselben. Das Aufstreichen oder der Aufstrich (französisch poussez) wird auch durch das Zeichen V oder ⊔, der Ab- oder Herunterstrich (französisch tirez) durch Λ oder ⊓ angezeigt. Bei dem Auf- und Abstrich, welcher anfänglich langsam, dann schneller genommen wird, darf der Bogen nicht

von der Seite gehoben werden und die nebenliegenden Saiten dürfen bei dem wechselnden Streichen nicht berührt werden. Dabei muß die Länge des Bogens vom Frosch bis zum Kopf desselben in Anwendung kommen. Nach diesen Streichübungen hat es der Schüler mit den natürlichsten Tönen, die sich auf jeder Saite befinden, zu thun:



(Die Null bezeichnet die leere Saite und die Zahlen die zu nehmenden Finger.)

Je nach der Ansicht des Lehrers läßt derselbe den Schüler die vier Finger auf die vier Saiten vertheilen, um eine stumme „Haltübung“ vorzunehmen: den vierten Finger auf das d der G-Saite, den dritten Finger auf das g der D-Saite, den zweiten Finger auf das c der A-Saite, den ersten Finger auf das f der E-Saite:

6.



Nun drücken diese Finger in fester Stellung stark und schwach auf die Saiten, ohne daß sie emporgehoben werden und ohne sich zu verrücken. Dabei dürfen das zweite und dritte Glied der Finger sich nicht „krampfhaft“ aneinander pressen. Auch darf keiner dieser Finger außer seinem bestimmten Standpunkt eine ihm nahe liegende Saite berühren. Sollte bei dieser ersten geschlossenen Applicatur bei dem Schüler ein krampfhaftes Gefühl in den Fingern eintreten, so wird sich dieses bei öfterer Vornahme dieser stummen Uebung verlieren, indem sich die Fingermuskeln stärken. Diese stumme Uebung bildet die Normalhaltung für die erste natürliche Lage oder Position und nöthigt die Hand, mit den Spannungsverhältnissen

sich vertrauter zu machen. Dieselbe Stellung kann nun auch mit besonderen Uebungen von zwei Tönen, welche abwechselnd mit dem Bogen angestrichen, verbunden werden, wodurch die Unabhängigkeit der Finger bezweckt wird, wie in folgenden Uebungen:

7. Für den 4. Finger. 8. Für den 3. Finger.



9. Für den 2. Finger. 10. Für d. 1. Finger.



Diese Uebungen können noch weiter ausgedehnt werden, worin noch andere Töne mit dem Bogen anzustreichen sind, auch Doppeltöne. Bei den obigen Uebungen können Veränderungen in Tact und Tempo gemacht werden, so daß die ersten Viertel als drei Achtel und das darauf folgende Viertel als ein Achtel, oder die Viertel in Triolen verwandelt zu spielen sind. Es versteht sich von selbst, daß diese trockenen Uebungen nicht fortwährend in den ersten Stunden vorgenommen werden, sondern mit anderen, besonders melodischen Exercitien wechseln, um dem Anfänger nicht die Lust zum Spielen zu rauben.

Da diese Schrift keine Violinschule ist, sondern nur im Allgemeinen die Bedeutung der Geige behandelt, so muß hier von weiteren praktischen Notenbeispielen abgesehen werden, da bereits die Kenntniß der Violinnoten (ihre Gestalt und Werth u. s. w.) vorausgesetzt worden ist. Nur einige nothwendige Bemerkungen über den ersten Unterricht mögen hier noch folgen. — Zu den Elementarübungen gehört besonders auch das Spiel der Dur- und Molltonleitern, wobei (wie auch in anderen Uebungen, die die Violinschule bietet) der kleine Finger die Töne greifen kann, welche schon

als leere Saiten da sind, wodurch vermieden wird, von einer Saite zur anderen zu springen, was meist umgangen werden muß. Statt der leeren Saite D wird daher dieser Ton auf der G-Saite mit dem vierten Finger, der Ton der leeren Saite A mit dem vierten Finger auf der D-Saite, der Ton der leeren E-Saite mit dem vierten Finger auf der A-Saite gegriffen, z. B.:

11. G= D= A= E=Saite.



Jedoch bleibt der Gebrauch der leeren Saiten keineswegs ausgeschlossen, denn die Anwendung der leeren Saite gewährt oft große Vortheile in Bezug der Ausführung springender Figuren, wie z. B.:

12.

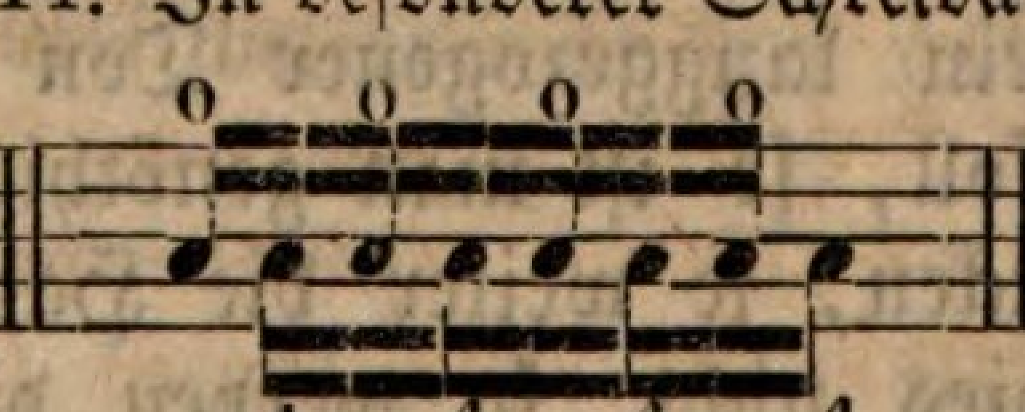


Durch die Benutzung der leeren D- und A-Saite wird das Spiel dieser Figuren weit leichter, als wenn die Töne dieser leeren Saiten auf der G- und D-Saite gegriffen werden. In Solostücken sucht man auch durch den Wechsel mit der gegriffenen und der leeren Saite ein verschiedenes Toncolorit zu erzielen, weil der gegriffene Ton eine schwächere Schallkraft als der Ton der leeren Saite besitzt, z. B.:

13.



14. In besonderer Schreibart.



Der Schüler kann beim Ueben der aufsteigenden Tonleitern die Finger, wie er sie nach und nach aufsetzt, liegen lassen und erst bei absteigender Tonleiter nach und nach aufheben, was ihm Erleichterung verschafft. Der Stab des Bogens muß etwas gegen das Griffbrett geneigt gehalten werden und der Bogen beständig

gleich weit vom Stege abstehen. Je nachdem man dem Instrumente einen mehr oder weniger starken Ton entlocken will, setze man die Haare des Bogens über die Rundung der Schall- oder F-Löcher und nähere sie mehr oder weniger dem Stege. Fängt man eine Note mit dem Aufstrich (dem Untertheil des Bogens) an, so erscheint es nothwendig, die rechte Hand ein wenig gegen das Kinn zurückzuziehen, doch darf dem Arme dabei die Geschmeidigkeit nicht fehlen, so daß an dem Ellenbogen weder ein Heben noch Senken bemerkbar ist. Indessen werden sich die Hand und der Vorderarm von selbst ein wenig heben, um auf der G-Saite die Töne zu erreichen, aber in ihre vorige Lage wieder zurücktreten, sobald man wieder auf der E-Saite zu spielen hat. — Bei den ersten Uebungen und überhaupt auch bei langen Noten wird der Bogen in seiner ganzen Länge verwendet, in gleichweiter Entfernung vom Stege. In der nämlichen Lage muß die Hand vom Anfang bis zum Ende des Strichs bleiben, so daß blos der Vorderarm die Bewegung der Hand begleitet, und sich, wenn er sich dem Stege nähert, ein wenig zu krümmen hat. Man kann allerdings sehr kleinen Schülern nicht zumuthen, daß sie den Bogen bis zur Spitze verwenden sollen. Man gebraucht den Ab- oder Herunterstrich, wenn das Tonstück mit vollem Tacte anfängt, auch bei langen Noten und überhaupt bei Ruhepunkten. Fängt ein Tonstück oder auch eine Tonphrase im Auftacte (d. i. mit keinem vollen Tacte) an, so kommt der Aufstrich zur Verwendung, ebenso bei Trillern, Vorschlägen, Verzierungen (theilweise), sowie am Ende einer Phrase oder eines Tonstücks. Wenn ein langgezogener Ton in gleichmäßiger Stärke gespielt werden soll, so ist man genöthigt, den Bogen immer etwas mehr aufzudrücken, je weiter die Hand sich vom Stege entfernt. Geschieht dies nicht, so werden die mit der Spitze des Bogens gestrichenen Theile der langen Note schwächer im Tone werden.

Hat der Schüler die Dur- und Molltonarten auf- und abwärts in langgehaltenen Noten zu spielen, so ist es für ihn von Vortheil, wenn der Lehrer eine angemessene Begleitung durch eine zweite Violine oder auf dem Pianoforte spielt. Einestheils wird

dem Schüler dadurch das Trockene der Uebung weniger fühlbar, anderentheils wird er an das Tacthalten gewöhnt, indem er genöthigt ist, in gleicher Zeitdauer die langen Noten auszuhalten. Auch fehlt es nicht an Duetten für zwei Violinen, welche neben dem Zweck, die Technik zu befördern, auch den der Unterhaltung haben.

Bei der Ausdehnung der äußeren Finger, des ersten und vierten, darf die Hand nicht auf dem unteren Theil zurück- oder nach dem oberen hinfallen, indem in beiden Fällen die Normalhaltung verletzt würde. Dem spielenden Finger gleichsam zu Liebe darf die Hand weder gedreht noch gewendet werden, was ein unsicheres und unreines Spiel zur Folge haben würde. Das unterste Gelenk, das die flache Hand mit dem Finger verbindet, muß höchst locker gehalten werden und jeder aufsetzende Finger gewissermaßen einem kleinen Hammer gleichen, der fest und sicher auf den zu greifenden Punkt niederfällt. Ebenso sicher muß das Aufheben des Fingers über dem Punkte oder Platze, wo er wieder die nächste Note zu greifen hat, geschehen. Es ist die Aufgabe des Schülers im Allgemeinen, die durch Noten bezeichneten Höhen- und Tiefenverhältnisse augenblicklich auf dem Griffbrette zu finden, wozu ihm ein gutes Gehör behülflich ist. Um den, so zu sagen, „richtigen Tastsinn" sich anzueignen, bieten die Uebungsstücke, welche nicht über die Grenzen der ersten Tonlage hinausgehen, hinlänglichen Stoff, sich eine normale, festgeschlossene Applicatur in reinen Tonverhältnissen anzueignen. Die anderen Lagen der Violine sind gewissermaßen nur eine Wiederholung der ersten natürlichen Applicatur von anderen Punkten des Griffbretts nach der Höhe zu.

Die verschiedenen Lagen oder Positionen der Violine.

Es ist bereits aus dem Vorhergegangenen klar geworden, daß durch den Aufsatz der Finger auf die Saiten die Tonreihe vom kleinen g (die leere Saite) bis zum zweigestrichenen h gewonnen wird. Will der Spieler zu den anderen sogenannten Lagen oder Positionen übergehen, so rückt er mit der linken Hand näher nach

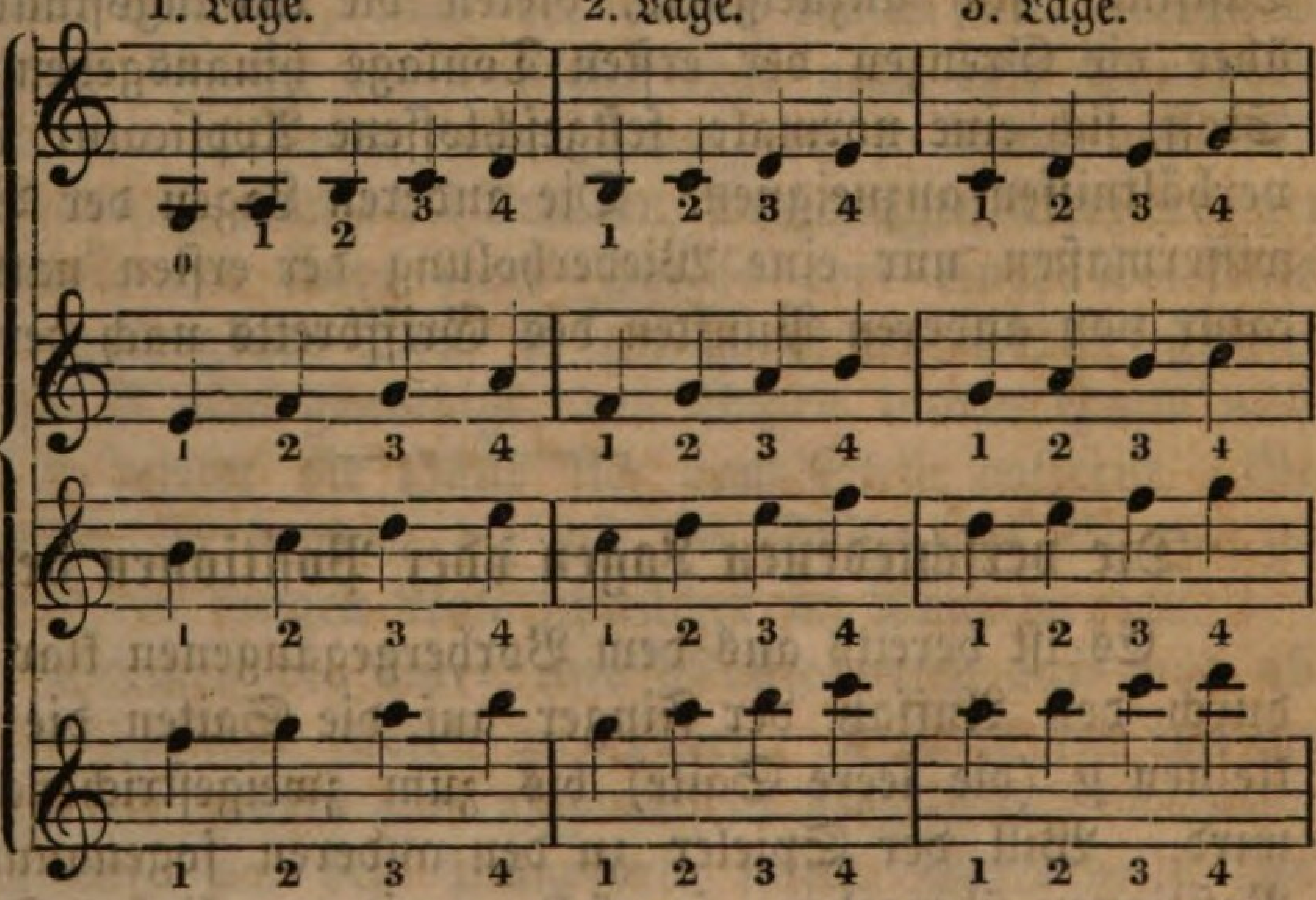
dem Körper des Instruments. Durch die verschiedenen Stufen des Halses, welche die Finger zu greifen haben, entstehen sieben verschiedene Lagen. Wenn nun bei den verschiedenen Bewegungen oder Rückungen der Hand, welche zur bequemeren Erhaltung der Töne gemacht werden, auf der G-Saite der erste Finger in der ersten Lage auf die Note a kommt, so muß er in der zweiten Lage auf den Ton h, in der dritten Lage auf den Ton c, in der vierten Lage auf den Ton d, in der fünften auf den Ton e, in der sechsten auf den Ton f, in der siebenten auf den Ton g zu liegen kommen. Die Eintheilung des Geigenhalses für alle Saiten giebt folgendes Schema in den ersten vier Lagen an:

	1. Lage.			2. Lage.		3. Lage.		4. Lage.					
E=Saite.	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c	cis	d	dis	e
A=Saite.	a	b	h	c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a
D=Saite.	d	es	e	f	fis	g	as	a	b	h	c	cis	d
G=Saite.	g	as	a	b	h	c	des	d	es	e	f	fis	g

Die Fortsetzung des Halses ist nach denselben Grundsätzen zu denken. Das folgende Schema enthält den Fingersatz jeder Saite in den sieben Lagen:

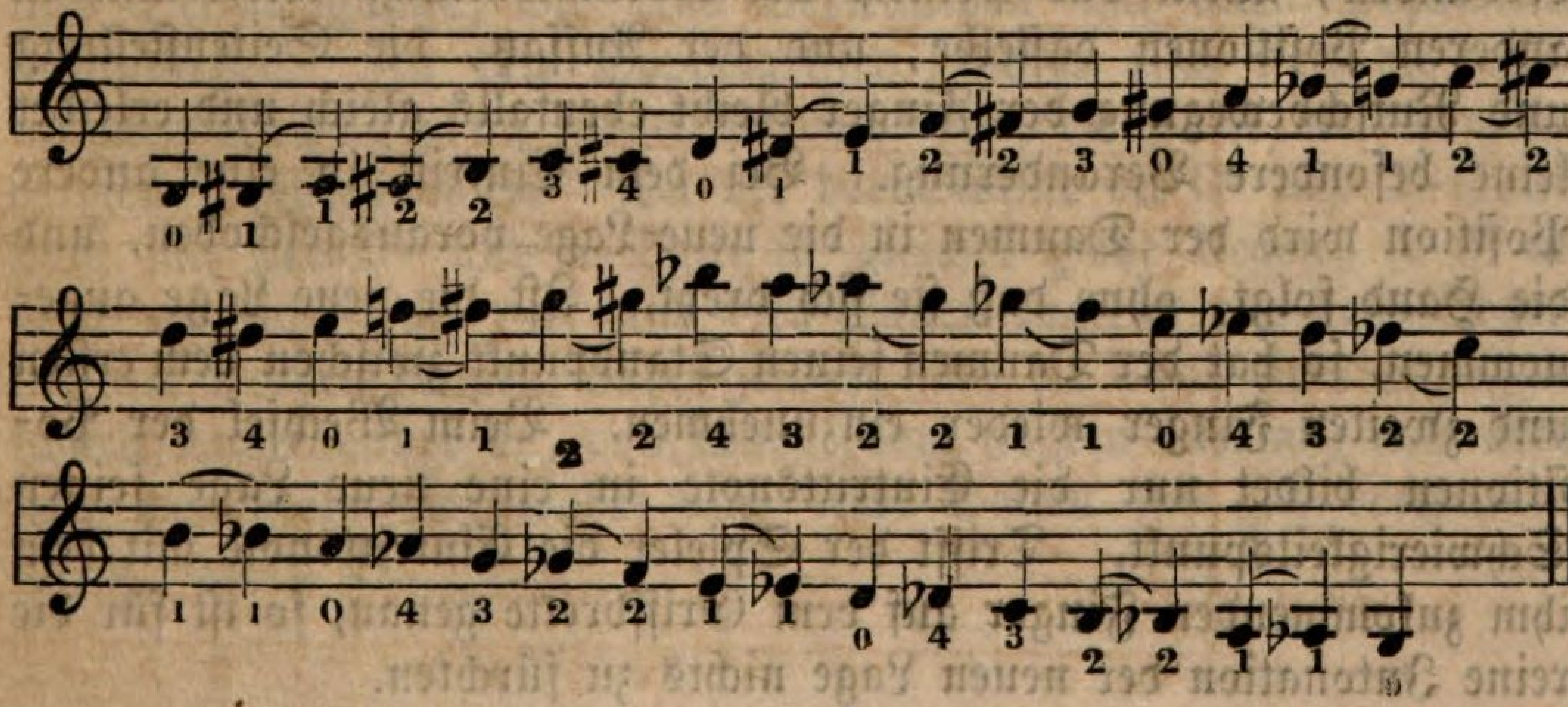
1. Lage. 2. Lage. 3. Lage.

G=Saite.
D=Saite.
A=Saite.
E=Saite.





Außer diesen sieben Positionen giebt es noch vier andere, welche aber selten Verwendung finden. Es versteht sich wohl von selbst, daß im vorhergehenden Schema alle dazwischen liegenden chromatischen Intervalle mit inbegriffen sind. Da in der diatonischen Tonfolge von vier Tönen jeder Ton einen besonderen Finger gebraucht, jedoch innerhalb dieser vier Töne noch chromatische oder halbe Töne liegen, so ist es nöthig, daß jeder Finger in chromatischen Tonfolgen noch einen Ton zu übernehmen hat, welcher ein Rutschen des Fingers nöthig macht, z. B.:



Diese rutschende Bewegung findet natürlich auch in den höher liegenden Applicaturen statt. Im Momente der rutschenden Bewegung hat der betreffende Finger leicht und locker über die Saite hinzugleiten, um auf dem Punkt sich festzusetzen, welcher den Ton nach der vorgeschriebenen Note rein und sicher giebt. Hat der gerückte Finger seinen Platz eingenommen, so hat er gleich dem auf die Saite herabfallenden Finger seinen Standpunkt nicht weiter zu verändern. Die enharmonische Schreibart in chromatischen Gängen hat auf den Fingersatz selten Einfluß, denn man greift ais wie b, des wie cis, es wie dis, fis wie ges, bb wie a u. s. w.

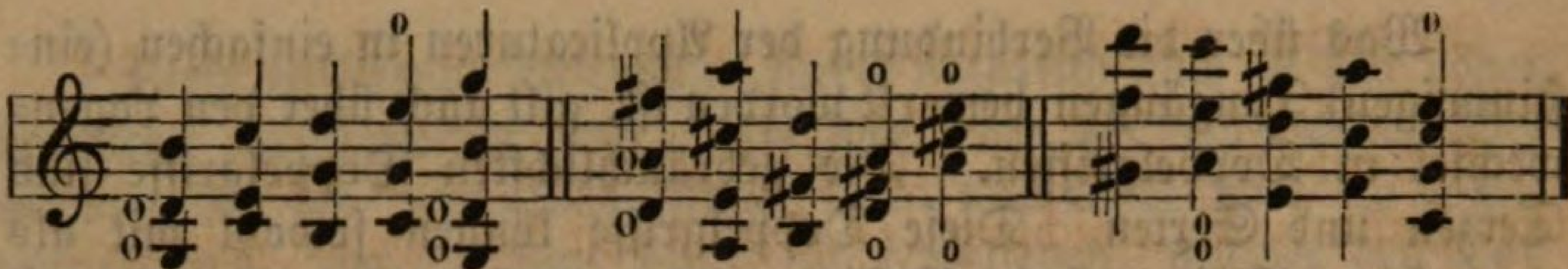
Wenn im vorhergehenden Beispiel die leeren Saiten zur Verwendung kommen, so können die Töne derselben ebenfalls durch eine rutschende Bewegung des vierten Fingers auf der vorhergehenden Saite: d auf der G-Saite, a auf der D-Saite und e auf der A-Saite zu Gehör gebracht werden, in anderen Lagen natürlich durch andere Finger. Die richtige Handlage darf durch die Rutschbewegung der Finger nicht verletzt werden, obgleich letztere schwieriger ist, als die herabfallende „Schlagbewegung" der Finger, da durch die rutschende Bewegung die Reinheit der Töne leicht gefährdet wird.

Die höheren Tonlagen, welche in ihrer Applicatur selbst über die Griffbrettlänge hinausgehen, sind allerdings durch die ungewöhnliche Herumnahme der Hand mit größeren Unbequemlichkeiten verbunden, allein das Princip der Normalhaltung bleibt auch in anderen Positionen dasselbe, und der Aufsatz, die Seitenstellung und Rutschbewegung der Finger bleibt ebenfalls gleich und erleidet keine besondere Veränderung. Bei dem Eintritt in eine andere Position wird der Daumen in die neue Lage vorausgeschoben, und die Hand folgt, ohne daß sie sich dreht. Ist die neue Lage angenommen, so hat der Daumen seinen Standpunkt zwischen dem ersten und zweiten Finger wieder einzunehmen. Beim Wechsel der Positionen bildet nur die Eintrittsnote in eine neue Lage seinen Schwierigkeitspunkt. Trifft der Spieler die Eintrittsnote mit dem ihm zukommenden Finger auf dem Griffbrette genau, so ist für die reine Intonation der neuen Lage nichts zu fürchten.

Was über die Verbindung der Applicaturen in einfachen (einstimmigen) Tongängen bemerkt worden ist, gilt auch über den Lagenwechsel in Doppelgriffen. Die gebräuchlichsten Doppelgriffe sind Terzen und Sexten. Diese Doppelgriffe können sowohl mit als ohne leere Saiten bewerkstelligt werden. Die Doppelgriffe mit Verwendung der leeren Saiten sind natürlich leichter, als die, welche man ohne leere Saiten (mit gedecktem Fingersatz) ausführt, z. B.:



In jedem Tacte wechselt hier die Lage, was die Schwierigkeit der Ausführung erhöht, da das Rutschen mit zwei Fingern zugleich umständlicher und darum schwieriger ist. Der erste und dritte Finger werden im vorstehenden Beispiele gleichsam genöthigt, unter dem zweiten und vierten Finger sich vorzudrängen und diese zu entfernen, um ihren neuen Standpunkt einzunehmen. Chromatische Sexten- und Terzengänge ohne Benutzung leerer Saiten bieten ebenfalls ihre Schwierigkeiten, auch bezüglich ihrer reinen Intonation. Noch andere Doppelgriffe, welche nur in den Concertstücken der Virtuosen ihre Verwendung finden, sind die Octaven- und Decimengänge, die eine Vertrautheit mit allen Positionen voraussetzen. Zu den Doppelgriffen gehören auch noch die sogenannten Arpeggien (abgeleitet von Arpa, die Harfe) oder harfenartigen Tonbrechungen. Da bei der Violine die G- und E-Saite nicht mit der D- und A-Saite in gleicher Höhe liegen, so ist es nicht möglich, daß drei und vier Saiten zugleich mit dem Bogen intonirt werden können, daher streicht man die Töne einer Arpeggie schnell nacheinander an, von unten (vom tiefsten Ton an) aufwärts nach der Höhe zu, wobei auch leere Saiten sich gut verwenden lassen, wie z. B.:



Das Pizzicato.

Das Wort pizzicato in den Notenstimmen für Violine (auch bei anderen Bogeninstrumenten) bedeutet, daß die Noten, wo es angezeigt, nicht mit dem Bogen gespielt, sondern mit den Fingern gekniffen (geknippen, gerissen) und auf diese Weise die Saiten in Vibration oder Schwingung versetzt werden. Sind mehrere Tacte pizzicato zu spielen, so kann man die Violine fast wie eine Guitarre halten, bei einzelnen Noten jedoch nicht. Man bewerkstelligt das Pizzicato meist mit dem fleischigen Theile des Daumens und des Zeigefingers der rechten Hand, z. B. nach Harfenart:



Mit dem Daumen. Mit dem ersten Finger.

Doch können auch in ähnlichen Figuren, je nachdem es der Spieler bequem findet, drei Noten mit dem Daumen und die vierte mit dem Zeige= oder ersten Finger angeschnellt werden. Die Aufhebung des Pizzicato wird durch die Worte col' arco (mit Bogen) oder auch blos durch arco angezeigt, z. B.:



pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco. pizz.

In diesem Beispiele kann das Pizzicato am besten mit dem ersten Finger genommen werden.

Abweichend von dieser Art Pizzicato kann dieses auch mit der linken Hand in Vermischung des Spiels mit dem Bogen geschehen. Namentlich wurde dieses in der früheren italienischen Schule häufig angewendet, kam aber durch die neuere französische und deutsche Schule in Vergessenheit. Wahrscheinlich rechnete man dies mehr zu den charlatanhaften Kunststückchen. Später bediente sich Paganini in seinen Concertstücken dieser Spielart wieder. Eine Hauptbedingung ist dabei, daß die Finger der linken Hand die Töne sauber und nicht schwerfällig abkneifen. Paganini's Pizzicato dieser Art klang, als wenn reine Glöckchen angeschlagen würden. Besondere Schwierigkeiten macht diese Art Pizzikato bei der G- und D-Saite, weil sie schwerer als die A- und E-Saite in Schwingungen zu versetzen sind, und am meisten bei den Tönen, wo der schnellende Finger an dem die Saite greifenden liegt. Der Bogen muß dabei mit der Mitte ganz kurz, beinahe springend, die Saiten intoniren, z. B.:



Die mit † bezeichneten Noten werden pizzicato genommen. In der Orchestermusik wird von dieser Art Pizzicato kein Gebrauch gemacht.

Das Flageoletspiel der Geige.

Die Flageolet- oder Harmonika- oder Harmonietöne (armonici) entstehen, wenn die Saiten nur leicht berührt werden, ohne daß der Finger sie mit dem Griffbrett in Berührung bringt, und dabei der Bogen die Saiten sanft anstreicht. Die Saite wird beim Flageoletgriff in ihrer Länge getheilt. Man theilt die Flageolettöne in natürliche und künstliche ein. Die natürlichen entstehen, wenn man bestimmte Abschnitte der leeren Saiten leicht berührt, indem man die Finger ganz leise auffetzt; die künstlichen Flageolettöne erhält man durch den ersten Finger, welcher auf die Saite aufgedrückt wird, während ein anderer die Saite leicht berührt. Wird von einem bestimmten Ton dessen Octave leicht berührt, so klingt der Flageoletton wie der berührte Ton selbst; wird die Quinte leicht berührt, so erklingt ihre hohe Octave; wird die Quarte leicht berührt, so erklingt ihre hohe Duodecime; wird die große Terz leicht berührt, so erklingt ihre höhere Doppeloctave; die kleine Terz giebt die höhere Septdecime; die große Sexte giebt die höhere Duodecime. Folgende Tonreihe, wenn die Töne derselben mit dem bezeichneten Fingersatz gespielt werden, würde die untenstehende Tonfolge, die G-dur Scala in zwei Octaven, zu Gehör bringen:

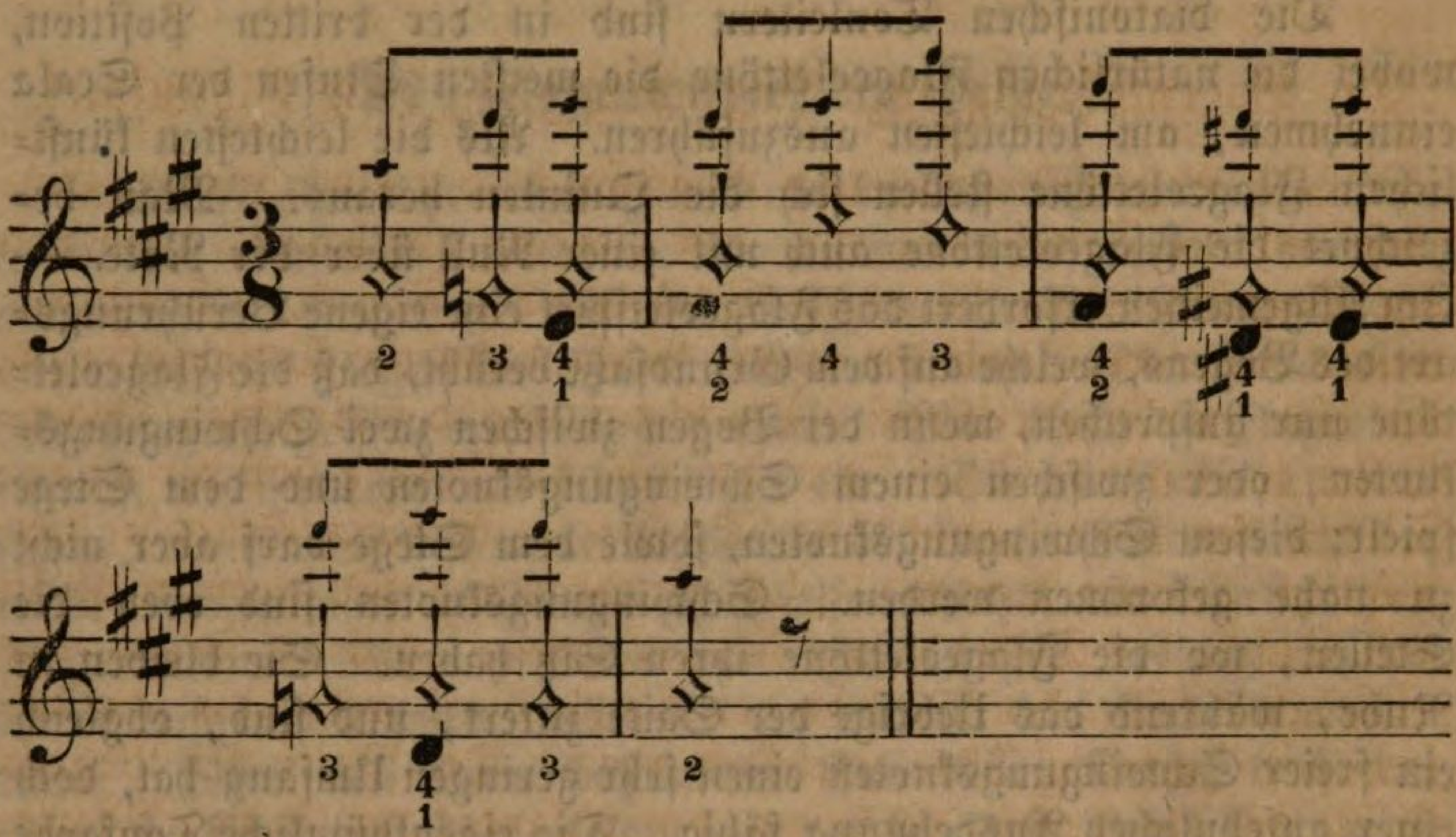
Flageoletgriffe.



Wirkung ihres Klanges.

Die diatonischen Tonleitern sind in der dritten Position, wobei die natürlichen Flageolettöne die meisten Stufen der Scala einnehmen, am leichtesten auszuführen. Als die leichtesten künstlichen Flageolettöne stellen sich die Quinten heraus. Man bezeichnet die Flageolettöne auch mit einer Null über der Note. — Im Allgemeinen erfordert das Flageoletspiel eine eigene Berührungsart des Bogens, welche auf dem Grundsatze beruht, daß die Flageolettöne nur ansprechen, wenn der Bogen zwischen zwei Schwingungsknoten, oder zwischen einem Schwingungsknoten und dem Stege spielt; diesem Schwingungsknoten, sowie dem Stege darf aber nicht zu nahe gekommen werden. Schwingungsknoten sind eben die Stellen, wo die Flageolettöne ihren Sitz haben. Sie bleiben in Ruhe, während das Uebrige der Saite zittert, und sind, obgleich ein freier Schwingungsknoten einen sehr geringen Umfang hat, doch einer ansehnlichen Ausdehnung fähig. Die eigenthümliche Tonfarbe des Flageolet wird auch hervorgebracht durch die verschiedene Stelle, wo die Saite angestrichen, und ist noch auffallender bei der gewöhnlichen Art, die Töne zu greifen. Besonders zeichnet sich der Ton aus, welcher entsteht, wenn die Saite in gleicher Entfernung vom Sattel, oder vom ausgesetzten Finger und Stege gestrichen wird. Seine Tonfarbe (timbre) macht ihn dann zu einem Mitteldinge zwischen gewöhnlichem und Flageolettone, welches dem Klange des englischen Hornes (Althoboe) ähnelt. — Paganini, dem nichts auf der Violine entgangen ist, machte auch von dieser Art Tönen Gebrauch. Worin übrigens die verschiedene Berührungsart der Saiten von Seiten des Bogens bestehe, läßt sich nicht bestimmt mit Worten erklären, sondern nur bei der Ausübung finden.

Das Spiel der Flageolettöne wird erleichtert, wenn man die Flageoletmelodie in der Tonhöhe, in welcher sie das Ohr vernimmt, niederschreibt. Die dabei nur zu berührenden und nicht nieder zu drückenden Saiten werden gewöhnlich durch viereckige Noten angedeutet, z. B.:



Man setzt über solche Flageoletstellen auch das Wort armonici, was so viel als Harmonie- oder Flageolettöne bedeutet.

Der Name Flageolet ist aus dem Grunde für Harmonietöne gebräuchlich geworden, weil der Klang den Tönen des kleinen Holzinstruments Flageolet am meisten ähnelt.

Bei gewöhnlicher Besaitung sprechen zwar die einfachen und doppelten natürlichen Flageolettöne gut an, auch die einfachen künstlichen, jedoch ist für die meisten künstlichen Doppelflageolettöne ein schwächerer Saitenbezug nothwendig.

Obgleich das Flageoletspiel fast gar nicht zur Verwendung kommt und nur dem Virtuosen überlassen bleibt, so ist doch das Studium der Flageolettöne zur Ausbildung der linken Hand von Bedeutung.

Die Bogenführung oder Bogenbewegung beim Violinspiel.

Die Bogenführung, auch Bogenstrich, hat einen großen Einfluß auf die Tonbildung und den Vortrag überhaupt, denn von der Bogenbewegung hängt die Schönheit des Tones, dessen dynamische Nüancen, sowie die engere Verbindung der Tonphrasen ab, um diese zu charakterisiren. Die Bedeutung der einzelnen Bogentheile, der untere Theil am Frosch, die Mitte und der obere Theil am Kopf oder der Spitze, muß beim Spiel in Erwägung gezogen werden. Zur Entwickelung der größten Kraft und Stärke des Tones eignet sich der untere Theil am Frosch, das Gegentheil leistet der Theil an der Spitze, durch welche die schwächsten und zartesten Töne erreicht werden. Die Mitte des Bogens ist für die am meisten vorkommenden Nüancen des Forte, Mezzoforte und das gewöhnliche Piano. Der rechte Arm als Bogenführer hängt locker von der Schulter an dem Körper herab und darf bei den verschiedenen Stricharten nicht hinter die Fläche des Rückens hinausstreichen, noch eine sägende Bewegung von vorn nach hinten machen. Die Hand- und Fingerhaltung des rechten Armes besteht darin, daß der rechte Vorderarm sich von dem herabgesenkten Ellenbogen bis zu dem Handgelenke erhebt. Das Handgelenk muß in einer „weichen Rundung" nach den die Bogenstange umschließenden Fingern abfallen. Im Allgemeinen zerfällt der Bogenstrich in drei Hauptarten: den gestoßenen, gezogenen und geschleiften. Der gestoßene Bogenstrich verlangt nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein kleiner Theil davon wird mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saite geführt, entweder auf- oder abwärts. Diese Art Bogenstrich ist zur Hervorbringung des Staccato. Beim gezogenen Bogenstrich wird entweder der ganze Bogen, oder doch wenigstens der größere Theil desselben mit einem gewissen Grade von Verweilen über die Saite gezogen. Der Vortrag des Cantabile erfordert diese Art des Striches, wo weder ein Abstoßen noch Schleifen der Noten

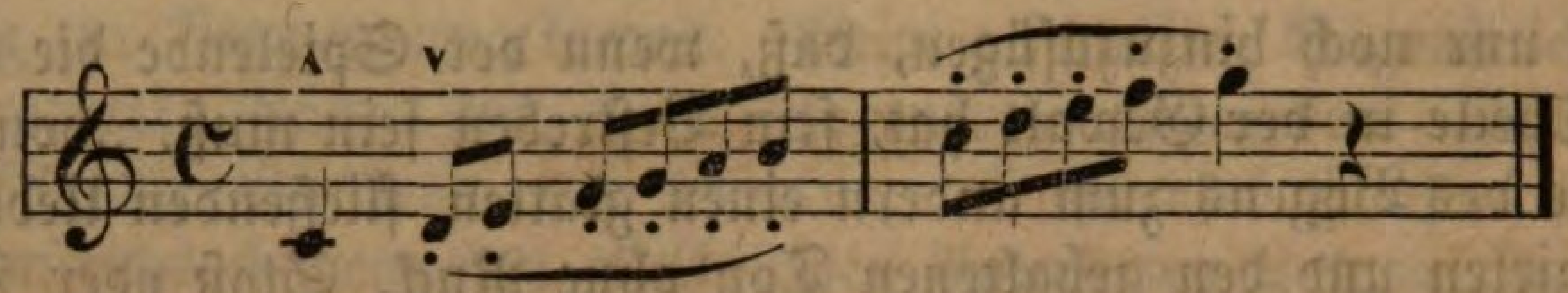
häufig zur Verwendung kommt. Beim geschleiften Bogenstrich werden mehrere Noten mit einem Bogenzuge angegeben. Diese Art gilt für die Bindung und Ligatur. Diese drei Hauptarten des Bogenstrichs haben ihre vielfältigen Unterarten und erleiden verschiedene Modificationen der Kraft, welche von dem Charakter, Tempo u. s. w. eines Tonstücks bedungen werden. Ueberhaupt ist der Bogenstrich unstreitig einer der wichtigsten Punkte des Violinspiels. Von ihm hängt die Klangschönheit des Tones und der ganze Vortrag eines Tonstücks ab, er verleiht den Tönen Ausdruck und macht den Geist des Tonstücks lebendig. Wenn auch die Finger der linken Hand mit vielen Schwierigkeiten bei der Ausführung zu kämpfen haben, so ist dies doch mehr nur gleichförmiger Mechanismus und sie können zum ausdrucksvollen Vortrage nichts weiter beitragen (vielleicht mit Ausnahme des Zitterns der Finger beim Vibriren des Tones); wie dagegen die rechte Hand den Bogen regiert, das ist das Geheimniß, wie die dadurch hervorgebrachten Töne „jene allgemein verständliche, ätherische Sprache einer tief empfindenden Seele, der Gesang der Grazien, oder ein völlig nichtssagendes, ein herz- und sinnloses Geräusch, ein dem Ohre wohlgefälliges oder angenehmes Geklingel sein sollen. Was der Anschlag bei den Tasten, das Athmen und Hauchen bei den Blasinstrumenten und dem Gesange ist, das ist der Bogenstrich bei den Geigen; alle, auch die feinsten Nüancen im praktischen Spiele, in physischer und psychischer, rein technischer und eigentlich artistischer Hinsicht betrachtet, hängen davon ab. Mit Worten aber seine mancherlei Eigenschaften zu lehren, wie der Bogenstrich beschaffen sein muß, wann der Ton so oder so erklingen soll, das ist nicht möglich, selbst die eigentliche praktische Schule kann nur im Allgemeinen, dürftig und obenhin Regeln geben über den richtigen Griff des Bogens und die mancherlei Arten seiner Führung und seines Striches, — das Ohr, das Gefühl und der gebildete Geschmack eines jeden Spielers selbst muß hier zum Wahren führen."

Bereits ist auch in dem Artikel: „die Körperstellung" u. s. w. das Nothwendigste über die Bogenhaltung mitgetheilt worden, und

es ist nur noch hinzuzufügen, daß, wenn der Spielende die einzelnen Theile in der Gewalt hat, sein Bestreben sein muß, „von einem Theile des Bogens zum andern einen glatten, fließenden Uebergang zu erzielen und den gehaltenen Ton ohne Ruck, Stoß oder Zittern durch ganzen, ruhigen Bogenverbrauch zu erzeugen." Beim Tremolo muß die Ausführung desselben mit dem geringsten Bogenverbrauche nur durch ein Schütteln des rechten Handgelenks, bei stillstehendem Arme, geschehen, z. B.:



Das Forte und Fortissimo erfordert zu Anfange den Ab- oder Herunterstrich (tirez), wenn die Saiten kräftig ertönen sollen; dies ist ebenfalls nöthig bei einzeln zu markirenden Tacttheilen, bei Sforzatos (fz, fp) oder Rinforzatos (rfz), bei Accorden und überhaupt bei allen mit besonderem Nachdruck hervorzuhebenden Tönen. Der Gebrauch des Bogens, in Bezug auf Stärke und Schwäche der Töne, lernt sich von selbst, sobald man erprobt hat, daß die Kraft des Bogens nach der Spitze zu abnimmt. Wenn man bei fortgesetztem Spiele den Bogen nach jeder Note leicht auf der Saite liegen läßt, so erzielt man einen matten Bogenstrich. Die Länge des Bogenstrichs wird durch das Tempo bedungen, denn z. B. eine ganze Tactnote in einem Adagio beansprucht einen längeren Bogenstrich, als in einem Allegro. Kurze Bogenstriche am Kopfe des Bogens erfordern besonders ein sehr lockeres Handgelenk. Der sogenannte gehämmerte Strich, das martelé, läßt die Töne mit der Spitze des Bogens leicht und kurz abstoßen. Beim Staccato wird die erste Note markirt heruntergestrichen und die nachfolgenden Noten in einem Bogenstrich gleich einem lebhaften Martelé hinaufwärts genommen, z. B.:



Man nennt diese Spielart auch **P i q u i r e n** (von piquer). Stehen Striche statt der Punkte, so sollen die Noten noch markirter abgestoßen werden. Betrifft das Staccato ein und denselben Ton und die Noten sind mit Punkten oder Strichen versehen, über welchen noch Bogen stehen, so werden solche Stellen mit einem Bogenstrich ausgeführt, die Noten aber weniger scharf abgestoßen und mehr getragen, z. B.:



Noch eine besondere Strichart ist der sogenannte Flötenstrich, bezeichnet mit flautato oder strascinato. Er entsteht, wenn man den Bogen an der Spitze etwa einen Zoll weit vom Ende des Griffbrettes aufsetzt, sehr leise und gleichmäßig zieht und dabei jeden Ton ein wenig auszudehnen sucht. In der Mitte der zweiten und dritten Saite (D- und A-Saite) gelingt dieser flötenartig klingende Strich am besten:

Baillot.



Die Bebung

oder das Vibriren (vibrato) eines Tones auf der Violine wird durch eine zitternde Bewegung des Fingers, welcher aber den bestimmten Griffpunkt nicht verläßt, ausgeführt, oder das Vibrato entsteht, wenn der Finger in zitternder Bewegung über und unter dem reinen Ton um ein Weniges sich bewegt. Bei dieser Manipulation hat der erste Finger seinen gewöhnlichen Platz am Halse der Geige zu verlassen und das Instrument wird nur mit dem Daumen und der Spitze des auf der Saite befindlichen Fingers gehalten. Die Bebung kann langsamer und schneller ausgeführt werden. Die Bezeichnung des Vibrato geschieht durch eine Schlangenlinie über der zu spielenden Note, z. B.:



Das Vibratozeichen wird aber selten verwendet in den Tonstücken, d. h. die Componisten deuten es selten an, desto mehr aber machen die Geiger Gebrauch davon, und suchen jeden nur etwas lang zu haltenden Ton zu vibriren. Diese Manie ist eben so verwerflich, wie bei vielen Sängern, welche möglichst jeden Ton tremolirend zu singen pflegen. Der Spieler hat das Vibrato nur da anzuwenden, wo es für ein ausdrucksvolles Spiel als passend erscheint und es dürfte auch nur für das Solospiel sich eignen. Im Orchesterspiel kann es zu einer „Heulerei" ausarten.

Die Kunst des Vortrags bei der Violine

besteht wie bei anderen Instrumenten in den Schattirungen oder Nüancen der Töne. Einestheils wird der Vortrag durch mechanische

Mittel, anderntheils durch geistige Mittel gehoben. So wie der Maler seine Farben mischt, um ein charakteristisches Bild dem Auge darzustellen, so muß der Geiger bemüht sein, beim Vortrag eines Tonstücks die mannigfachen Abstufungen der Vortragszeichen zur Verwendung zu bringen, um dem Ohre der Zuhörer zu genügen. In Bezug auf Stärke und Schwäche des Tones nimmt man fünf Hauptabstufungen an. 1) Das Fortissimo ist der stärkste Ton, den das Instrument hervorbringen kann, ohne daß er „unschön" wird. 2) Das Forte ist die Stärke des Tones im Allgemeinen. 3) Das Mezzo hält die Mitte zwischen stark und schwach. 4) Das Piano nennt man die Schwäche des Tones überhaupt. 5) Das Pianissimo bedeutet den schwächsten Ton. Der Spieler hat nun daran zu denken, mit welchen Bogentheilen diese Abstufungen ins Leben treten können. Crescendo bedeutet das Wachsen des Tones an Stärke, das Decrescendo oder Diminuendo dagegen das Abnehmen des Tones. Dabei muß die Kraftvertheilung in wohlberechneten Graden geschehen, damit man nicht eher am Ziele der Stärke und Schwäche anlangt, als wie es die Vortragszeichen andeuten. Schon beim Ueben der verschiedenen Tonleitern kann das Anschwellen und Abnehmen der Stärke des Tones zur Ausführung kommen. Das Legato, welches gewöhnlich durch einen Bogen über den Noten angezeigt wird, muß mit einem Bogenstrich geschehen. Noten, über welchen keine Bogen angegeben sind, werden im Allgemeinen staccato gespielt, so daß jede Note, je nach ihrer Zeitdauer, einen längeren oder kürzeren Bogenstrich erhält. Um die Schallkraft der Violine zu verringern, wird auch in manchen Tonstücken der Gebrauch des Dämpfers vorgeschrieben, welcher auf den Steg gesetzt wird, wodurch zugleich ein Piano von eigenthümlicher Tonfärbung zum Vorschein kommt. So wie durch die Finger der linken Hand eine charakteristische Bebung der Saiten hervorgebracht wird, so ist dies auch durch eine zitternde Bogenführung möglich. Da solche Bebungen aber selten von den Componisten vorgeschrieben werden, so dürfen sie nur da angebracht werden, wo sie wirklich Effect machen. Die Hervorhebung einzelner Noten

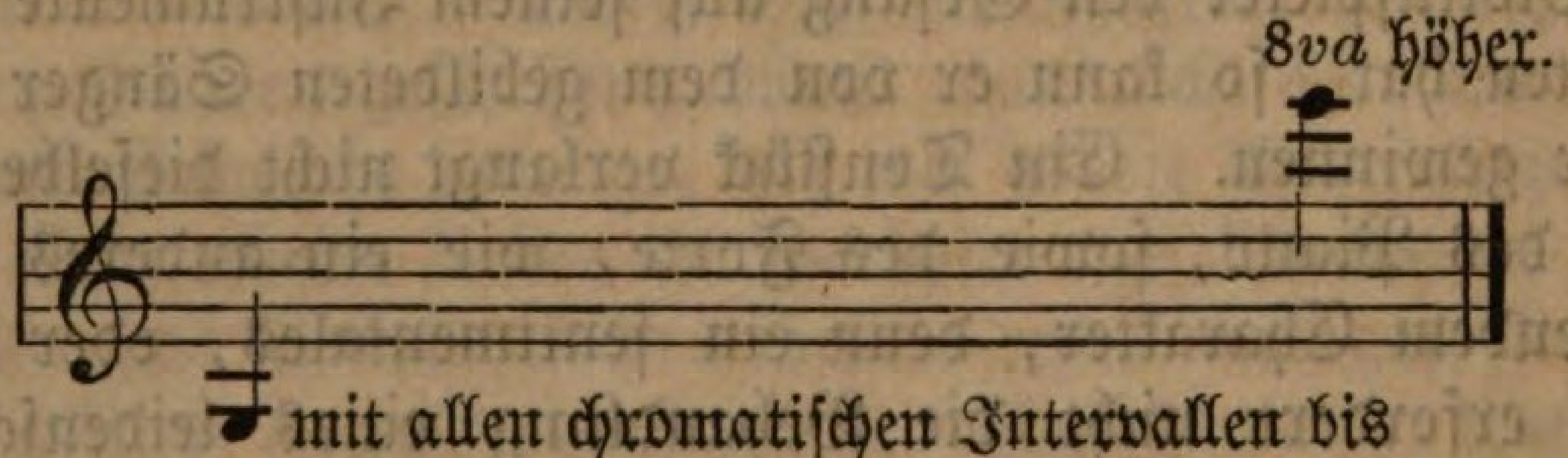
durch ein sforzato (fz), rinforzato (rfz) oder fortepiano (fp) kann in verschiedenen Tonstücken nicht in gleichmäßiger Ausführung geschehen, denn in einem sanften Adagio oder Andante würde die scharfe Markirung durch ein sforzato sehr am unrechten Platze sein, und das Hervorheben solcher Noten muß in sanften Stellen sehr gemildert werden. Daher gebrauchen auch manche Componisten die Bezeichnung mfp (mezza forte piano), also nur halbstark markirt. Das Gefühl muß in solchen Fällen zu Rathe gezogen werden, indem sich der Spieler in die herrschende Empfindung, welche sich in einem Tonstücke vorfindet, versetzt. Ein schöner Vortrag setzt ein erregbares und richtiges Gefühl, begründet durch gesunde ästhetische Urtheilskraft, voraus, denn Gefühl und Geschmack können nicht gelehrt werden; wo die Natur sie vorbereitet hat, wird Beides geweckt und geläutert. Das Anhören ausgezeichneter Violinvirtuosen, auch seelenvoller Sänger, ist das beste Leitungsmittel dazu. Da der Violinspieler den Gesang auf seinem Instrumente ebenfalls zu vertreten hat, so kann er von dem gebildeten Sänger im Vortrage nur gewinnen. Ein Tonstück verlangt nicht dieselben Nüancirungen des Piano, sowie des Forte, wie ein anderes von entgegenstehendem Charakter, denn ein sentimentales, oder einfaches Andante erfordert nicht die Behandlung eines leidenschaftlichen Allegro. Ein richtiges Gefühl läßt auch das Tempo errathen, in welchem ein Tonstück gespielt werden muß, wenn nicht der Componist durch die Bezeichnung des Metronom's genau darauf hinweist. Ohne hinreichenden Grund und ohne eine Andeutung des Componisten kann daher der Spieler nicht nach Belieben schneller oder langsamer werden. Zur Bildung des Vortrags gehört auch, daß man die Eigenthümlichkeiten der zu verschiedenen Zeiten erschienenen Kunstproducte kennen lernt, um nicht Neues und Altes über einen Leisten vorzutragen.

Nicht ohne Absicht wählen die Solospieler zu ihren Concertstücken die Tonarten C-, D-, E-, G- und A-dur und ihre verwandten Molltonarten A-, H-, E-, D-moll, indem in diesen die leeren Saiten mehr zur Verwendung kommen und so dem Instrumente mehr

Schallkraft verleihen, als in anderen Tonarten, wo fast jeder Ton gegriffen werden muß, wie in den B-Tonarten. Das im Solospiel von manchen Virtuosen zu oft angewendete „Vibriren" des Tones darf nicht in ein „Tremoliren" ausarten, das einer Heulerei nicht unähnlich ist.

Die Violine als Solo- und Orchesterinstrument.

Die Violine, welche in ihrer Brauchbarkeit für Orchester-, Concert-, Kirchen-, Kammer- und Tanzmusik unentbehrlich ist, spielt auch als Soloinstrument eine bedeutende Rolle, da ihr ein bedeutender Tonumfang, gegen vier Octaven, von



zu Gebote steht. Von der eminenten Technik, welche auf der Violine zu erlangen ist, giebt das stark vertretene Virtuosenthum den klarsten Beweis. Als Soloinstrument bewährt sich die Violine als eines der glänzendsten, nicht blos ihres hellen, durchgreifenden Toncolorits und der ungeheuren Bravour in der Virtuosität wegen, die sich auf ihr entwickeln läßt, sondern auch deshalb, weil sie eins von den Instrumenten ist, auf welchen eine vollkommene Reinheit der Töne erzielt werden kann. „Selbst die enharmonischen Unterschiede unter den Tönen lassen sich auf der Violine noch hervorbringen. Freilich gehört dazu ein ausnehmend feingebildetes Gehör; doch dieses ist dem Violinspieler überhaupt ein nothwendiges Bedürfniß. Es giebt kaum einen biegsameren Ton, als den der Violine; alle

Nüancirungen der Klänge, auch die feinsten, sind demselben möglich, daher auch alle Arten des Ausdrucks, vom Erhabenen bis zum Naiven, und vom Ernsten, Heroischen bis zu den Seufzern bangender Sehnsucht. Die Violine ist das beredtste Instrument; was durch kein anderes Instrument zur Darstellung kommen kann, findet hier noch Töne zum klarsten Ausdruck. Es ist unglaublich, was auf den vier kleinen Darmsaiten sich hervorbringen läßt."

In der Orchestermusik beherrscht die Violine in allen combinirteren Orchesterwerken die ganze übrige Instrumentenwelt, und bewegt sich fort in kühnen Wogen und Wellen über das weite unergründliche Meer der übrigen Töne, weshalb sie auch als das Haupt oder die Königin der Orchestermusik angesehen wird. Wie schon erwähnt, klingt sie am hellsten in den Tonarten, wo die leeren Saiten anwendbar sind und ist der mannigfaltigsten Modificationen in Bezug auf Stärke und Schwäche des Tones, sowie der größten Kraft und Zartheit fähig. Damit sie nicht von den Blasinstrumenten verdunkelt wird, muß sie vielfach besetzt werden. Die höchsten Töne der Geige sind beim Orchesterspiel mit großer Vorsicht anzuwenden, da das Spiel auf der E-Saite in Bezug auf Reinheit mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Daher ist die Mittellage oder die mittlere Region des Instruments diejenige, in welcher die Orchestercompositionen sich am meisten bewegen sollten. Neben der ersten Violine darf die zweite Violine noch weniger in allzugroße Höhe sich versteigen, und nur in den Fällen, wo die zweiten Violinen mit den ersten Geigen unisono oder im Einklang zu gehen haben. Damit die Kraft der Geigen in Symphonien, Ouverturen, überhaupt im Orchesterspiel zur vollen Geltung komme, wird der Componist auf die einfache (die erste) Applicatur die meiste Rücksicht nehmen (wenn nicht ein besonderer Effect durch die Angabe einer anderen Position beabsichtigt wird), denn der Ton der Violine besitzt in der ersten Lage die meiste Kraft und ist dort am natürlichsten, bei jeder Veränderung der Position aber ist auch eine merkliche Veränderung des Tones eingetreten. Sehr zu tadeln ist die Manie mancher Violinspieler, Stellen in den Orchester-

werken, die in der natürlichsten Lage zu spielen wären, in einer anderen Position zu nehmen, weil dadurch die Klangfarbe verändert wird, auch die Kraft des Tones sich vermindert. Wenn alle Geiger ein und dieselbe Stelle zu spielen haben, ist es nothwendig, daß sie auch ein und denselben Strich machen, weil durch verschiedenartige Stricharten die Klarheit des Ganzen leiden würde. Willkührliche Verzierungen einzelner Violinspieler können ebensowenig gestattet werden, indem dadurch ein Gewirr von Tönen entsteht und Dissonanzen erfolgen, welche gegen die Idee des Componisten störend auf das Ganze einwirken. —

In der Kammermusik, in Trios, Quartetten, Quintetten u. s. w. für Streichinstrumente oder in Verbindung mit dem Pianoforte, spielt ebenfalls die Violine eine Hauptrolle. Nicht minder auch in der Tanzmusik, wo die erste Violine gewöhnlich die Melodie übernimmt, und die zweite Violine (im Verein mit der Bratsche) die Begleitungsstimme in Doppelgriffen auszuführen hat.

Die Literatur der Violine zeigt am besten, welche Bedeutung sie überhaupt in der Musik besitzt. Ihr Werth und ihre Unentbehrlichkeit läßt sich auch in der Gesangmusik mit Begleitung, sowie in der Kirchen- und Opernmusik nicht verkennen. Bei kleinen Orchestern, wo dieses oder jenes Blasinstrument fehlt, sind die Violine und der Baß wohl die einzigen Instrumente, welche nicht ausgeschieden werden können. In früheren Zeiten, wo Symphonien, Ouverturen und andere Orchesterwerke ohne Gesang von keinem besonderen Musikdirector dirigirt wurden, gebrauchte man keine Partituren, sondern der dirigirende Concertmeister mußte die Partitur im Kopfe haben, oder er leitete das Orchester öfters aus einer ihm vorliegenden Directionsstimme. Diese enthielt die Noten der ersten Violinstimme und in dieser waren die Eintritte der anderen Instrumente durch kleine Noten angedeutet. Dies mag auch die Ursache sein, warum der sogenannte Vorgeiger (der auch gewöhnlich Sologeiger war), welcher nach einer solchen Directionsstimme das Orchester leitete, den Namen Concertmeister erhielt. Jetzt, wo der Musikdirector oder Capellmeister fast Alles zu diri-

giren hat, dürfte der Titel Concertmeister seine eigentliche Bedeutung verlieren.

Die Saiten der Violine.

Die Erfindung der Saiten als Tonkörper verliert sich bis in das graueste Alterthum. — Die Saiten sind aber keineswegs der klingende Körper selbst, sondern nur die tonerregenden Theile, doch üben sie in ihrer Beschaffenheit einen wesentlichen Einfluß auf die Natur des Klanges ihres Instruments aus. Die Resonanz des Körpers der Geige bildet erst den Ton mit seinen Schwingungen aus und giebt ihm erst eine bestimmte Klangfarbe. Zur Herstellung der Darmsaiten für die Violine (auch für andere Saiteninstrumente: Bratsche, Violoncell, Contrabaß, Harfe u. a.) werden die Därme (daher Darmsaiten) von lauter nur sieben bis acht Monate alten Lämmern genommen, woher ihre außerordentliche Reinheit, Klarheit und Helligkeit des Klanges rühren mag, da diese bestimmt werden von der Reinheit und Genauigkeit der Schwingungen und diese wieder abhängen von der Gleichheit, Elasticität und Reinheit der Darmstränge und ihrer Zusammendrehung, die Fleischtheile junger Thiere aber bekanntlich viel reiner, stoffhaltiger, zarter, gesunder und weicher sind, als die von alten Thieren. — Der durch die Vibration der Saiten mittelst des Bogens oder der Finger (beim Pizzicato) entstandene Ton wird (nach Vitruv) als Schall in der Luft in folgender Weise erklärt: „Der Ton ist ein fliegender Hauch, welcher die Luft erschüttert und sich dadurch unserem Ohre kundgiebt. Dabei bewegt sich die Luft in zahlreichen concentrischen Kreisen, gleich den Wellen des Wassers, in welches ein Stein geworfen wird. Diese (Wellen) schreiten ja auch in unzähligen Kreisen von ihrem Mittelpunkt nach auswärts, bis sie an einer Begrenzung des Raumes oder sonst einem Hinder-

niß aufgehalten werden. Allein im Wasser gehen diese Kreise nur in der Breite und in wagerechter Richtung fort, während der Schall in der Luft auch in der Höhe und Tiefe allmälig immer weiter schreitet."

Im Allgemeinen erklingt eine Saite um so tiefer, je dicker, länger und schwerer sie ist und je weniger sie angespannt wird. Das Gegentheil bietet eine Saite, die kürzer, leichter und dünner ist und dabei schärfer angespannt wird, daher einen höheren Ton zur Folge hat. Daraus geht hervor, daß die Saiten der Violine behufs ihrer Stimmung nicht von gleicher Stärke sein können, besonders, da sie auch von einerlei Länge sein müssen. Wollte man z. B. die Geige mit vier gleichen E-Saiten beziehen und die verschiedene Tonhöhe durch Spannungsunterschiede bewerkstelligen, so würden die tiefsten, äußerst schwach gespannten Saiten sehr schlecht klingen und an Schallkraft verlieren. In diesem Falle müßte für den Ton des kleinen g die Spannung fünfundzwanzig Mal geringer sein, als bei dem zweigestrichenen e der E-Saite. Die E-Saite bedarf einer Spannkraft von 25 Pfund, also könnte für den Ton der G-Saite nur ein Pfund Spannlast übrig bleiben. Auch würde die Dauer und Festigkeit des Instruments unter dieser ungleichen Belastung leiden. Ueber Spannung, Gewicht, Festigkeit und Schwingungszahl der vier Saiten der Violine hat man folgende Berechnung aufgestellt:

	Spannung.	Gewicht von 1 Par. Fuß.	Festigkeit.	Schwingungszahl.
E-Saite:	8,965 Kilogr.	153,5 Milligr.	14,4 Kilogr.	659,3.
A-Saite:	6,875 "	264,0 "	18,5 "	449,0.
D-Saite:	6,327 "	546,0 "	29,3 "	293,6.
G-Saite:	6,255 "	984,0 "	22,3 "	196,0.

Die Länge der Saiten ist dabei zu 12 Pariser Zoll und 1 Linie, die Spannung der richtig gestimmten Saiten, sowie ihre Spann- oder Tragkraft in Kilogrammen angenommen. Ein Kilogramm beträgt zwei bayerische Pfunde. Aus der vorhergehenden

Uebersicht kann man entnehmen, „daß keine Saite mit weniger als ein Fünftel des Gewichts gespannt ist, bei welcher sie reißt; daß aber in den höheren Tönen die Spannung der Hälfte des Festigkeitsmaßes sich nähert und bei der E-Saite der Violine selbst darüber hinausgeht.“

Durch das Aufsetzen der Finger beim Violinspiel werden die schwingenden Theile der Saite gekürzt oder verlängert, jenachdem ein höherer oder tieferer Ton zum Vorschein kommen soll. „Jede Aenderung im Gewicht einer Saite also, in ihrer Spannung oder Länge, hat nothwendig eine Aenderung der Tonhöhe zur Folge.“ Von der Größe der Schwingungen hängt allein die Tonstärke ab, welche letztere für größere Locale eine Nothwendigkeit ist. Bei einer mangelhaften Besaitung kann allerdings das Instrument nicht zur gehörigen Geltung kommen, aber auch der beste Saitenbezug ist nicht im Stande, etwaige Mängel der Construction des Resonanzkörpers zu verdecken.

Die Fabrikation der Violinsaiten

gelingt allerdings den Italienern am besten. Der Grund davon ist leicht einzusehen, weil in Deutschland und in anderen Ländern das tauglichste Material dazu, die geeignetsten Därme, fehlen. Die E-Saiten oder die sogenannten Quinten sind am schwierigsten zu fabriciren, und die Italiener benutzen dazu die Därme von Lämmern, welche sieben bis acht Monate alt sind. Da in Deutschland selten Lämmer von diesem Alter geschlachtet werden, so ist es nicht möglich, solche Därme in hinreichender Menge zu erhalten, und also unmöglich, daß die in Deutschland und Frankreich erzeugten Quinten den italienischen an Zartheit, Gleichförmigkeit und Dauerhaftigkeit gleichkommen können, denn Hammel- und Kalbsdärme sind viel zu dick, um gute Quinten zu geben. Die Saitenfabrikation

wird von Angelo Angelucci in Neapel großartig betrieben. Die aufgekauften Därme der Lämmer und auch Ziegen werden dort schnell gereinigt, weil sie sonst eine dunklere Farbe annehmen. Bei der Reinigung geht viel verloren, weil die Därme leicht reißen. Diese werden sortirt und die feinsten und dünnsten geben die besten Saiten. Bei einer gleichförmigen höheren Temperatur wird die Fäulniß oder „Maceration" hervorgerufen, um durch diese die Eingeweide von allen fremdartigen Bestandtheilen zu befreien. Die dabei eingetretene Gährung erfordert einen gleichförmigen Grad von Wärme, da die Operation sonst mißlingt. Daher benutzt man dazu in Italien die Zeit von Ostern bis zum October. Die Därme von einerlei Sorte werden vierundzwanzig Stunden in frisches Wasser, das öfters erneuert wird, gelegt. Dann werden die Därme mit Hülfe eines Messers, und zwar mit dessen gerundetem Rücken, von der Oberhaut befreit, wodurch zugleich der Schleim im Innern entfernt wird, so daß jeder Darm einem durchsichtigen Häutchen gleicht. Die dadurch erzeugten „Saitlinge" werden nun acht Tage lang gebeizt. Das Beizmittel besteht in Italien aus Lauge von verdünnter Weinhefe. Mit jedem Tage wird die Lauge verstärkt und dann die Saitlinge aus dem Gefäße genommen, um sie eine Stunde lang in die freie Luft zu hängen. Bei dieser Operation werden die Saitlinge reiner und klarer, sie quellen auf und schwimmen zuletzt auf dem Wasser. Hierauf müssen sie durch frisches Wasser von aller Lauge befreit und dann gesponnen werden, wozu man sich eines Seilerrades beim Drehen bedient. Während des Drehens haben die Finger etwaige Unebenheiten zu entfernen oder auszugleichen. Zu den E-Saiten nimmt man drei (auch vier), zu A-Saiten vier, zu D-Saiten sechs, sieben, auch neun Saitlinge. Die dünnsten Saiten müssen am stärksten gedreht werden. Nach jeder Drehung spannt man sie, während sie noch naß sind, auf Holzrahmen, um sie in dem Zustande der Drehung festzuhalten. Hierauf bringt man sie in die Schwefelkammer, wo in einer Schale dritthalb Pfund Schwefel gegen sechs Stunden brennen. Die noch nicht ganz trockenen, weißen Saiten erhalten nun, nach-

dem sie 24 Stunden in der Schwefelkammer waren, ihre letzte Drehung. Durch Schnüre von Pferdehaaren, womit man die Saiten abreibt, werden letztere geglättet. Man wiederholt auch bei starken Saiten die Drehung, Schwefelung und Glättung noch ein- oder zweimal und trocknet sie bei schönem Wetter in freier Luft. Vom Rahmen losgemacht, dürfen sie dann sich nicht mehr zusammenziehen. Die fertigen Saiten werden auch mit feinem Olivenöl bestrichen. Doch ist dies jetzt meist abgekommen, sowie auch das Schwefeln. Saitenfabriken finden sich in Padua, Neapel, Rom und Mailand. Auf der deutschen Industrie-Ausstellung in München 1854 waren Saiten ausgestellt von G. Pirazzi und Söhne aus Offenbach, M. Reß aus München, J. A. Buchinger aus Gunzenhausen, Jacob Beyer aus Gefrees, Jos. Enders aus Bamberg, Neuner und Hornsteiner aus Mittenwalde, L. Perzolli von Roveredo, Fr. A. Ravizza in München (von J. Bagatello gefertigt). So viel steht fest, daß in Deutschland A-, D- und G-Saiten eben so gut erzeugt werden, als in Italien. — Für die Wahl einer entsprechenden

Violinbesaitung

giebt L. Spohr in seiner Violinschule folgende Winke: „Die G-Saiten mit ächtem Silberdraht sind den anderen vorzuziehen, weil sie einen helleren Klang haben, nicht wie jene Grünspan ansetzen und nicht durch längeren Gebrauch roth und unscheinbar werden.“ (Was den helleren Klang betrifft, so sind andere Künstler nicht derselben Meinung.) „Die Güte einer übersponnenen Saite beruht auf Folgendem: 1) daß dazu eine Saite, die glatt, ohne Knoten und rein im Ton ist, genommen werde; 2) daß sie vor dem Ueberspinnen gehörig ausgedehnt und 3) recht gleichmäßig und weder zu fest noch zu lose besponnen werde. Ist eine Saite zu fest besponnen, so spricht sie schwer an und bleibt rauh im Ton, auch wenn sie lange gespielt wird; ist sie aber zu locker besponnen, so wird sie beim Eintrocknen der Darmsaite drahtlos und giebt dann einen singenden Beiton. Da zu den zum Verkauf bestimmten übersponnenen Saiten

gewöhnlich die schlechtesten Darmsaiten ohne alle Auswahl genommen werden, diese aber in der Regel wenig taugen, so wird man wohl thun, selbst einige reine Züge unter seinen Saiten nach der noch mitzutheilenden Methode auszusuchen und unter seiner Aufsicht überspinnen zu lassen. Um ihnen die vor dem Bespinnen nöthige Ausdehnung zu erhalten, ziehe man sie neben einander auf eine nicht im Gebrauche befindliche Violine, stimme sie in das zweigestrichene c und erhalte sie einige Tage in dieser Stimmung.

Die Stärke der vier Saiten, wie sie das zu besaitende Instrument verlangt, sowie das Verhältniß ihrer Stärke unter einander, kann nur durch Versuche aufgefunden werden. — Um einen vollen und kräftigen Ton zu erhalten, giebt man jeder Geige gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nämlich einen solchen, bei dem alle Töne noch leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt. Verliert eine Geige aber bei etwas schwächerem Bezug nicht an Ton, so ist ein solcher von mittlerer Stärke noch empfehlenswerther, da sich bei ihm zum großen Ton Eleganz und Zierlichkeit des Spiels um so leichter hinzufügen läßt.

Das Verhältniß der Stärke der Saiten unter einander muß so sein, daß der Ton auf allen vier Saiten gleiche Kraft und Fülle hat. Eine Ungleichheit derselben in der Stärke des Tones, die durch Stimme und Steg nicht wegzuschaffen war, läßt sich durch mindere oder größere Stärke einzelner Saiten oft noch ausgleichen.

Hat man die Stärke eines Bezugs einmal aufgefunden, so muß man immer dabei bleiben, denn ein öfterer Wechsel von starken und schwachen Saiten ist für das Instrument und den Spieler nachtheilig. Man kaufe daher nur solche Saiten, deren Stärke dem Instrument, welches man spielt, angemessen ist. Bei dem Aussuchen derselben verlasse man sich nicht auf das Augenmaß, welches leicht trügt und daher keine Sicherheit für die immer gleiche Stärke der Besaitung giebt, sondern man bediene sich dabei eines Saitenmessers."

Wenn man annimmt, daß eine halbstarke E-Saite (Quinte) nach dem Saitenmesser $3\frac{1}{2}$ mißt, so würde, um ein richtiges Ver-

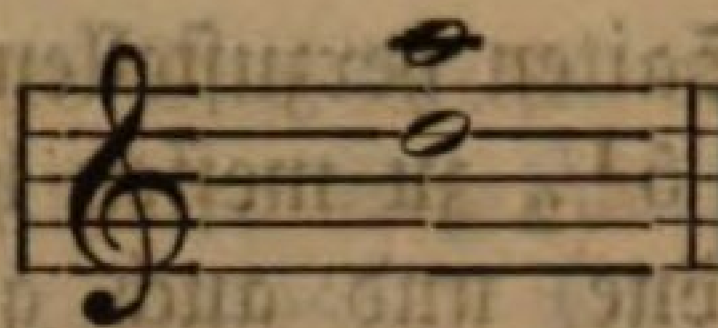
hältniß für die übrigen Saiten herzustellen, die A-Saite $4^1/_2$, die D-Saite 8, die G-Saite $5^1/_2$ zu messen haben. Jede Saite muß für sich rein (ohne Beitöne) und auch quintenrein sein, das heißt, die

Reinheit der Saiten

ist nur dann vorhanden, wenn bei reiner Quintenstimmung der leeren Saiten auch die bedeckten oder mit dem Finger gegriffenen Quinten rein klingen. Wenn daher z. B. das eingestrichene g und das zweigestrichene d:



nicht rein klingen, so ist die höhere (die A-Saite), welche den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu stark, oder die tiefere (die D-Saite) gegen die höhere zu schwach; klingt die höhere hingegen zu tief, so ist sie gegen die höhere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu stark. Welche von beiden solchen in Ansehung ihrer Stärke oder Schwäche unverhältnißmäßig zusammenstehenden Saiten nun aber zu verbessern, gegen eine andere verhältnißmäßig passendere zu vertauschen, oder, mit anderen Worten, welche von beiden die eigentlich falsche und unpassende Saite ist, das wird bestimmt durch die Untersuchung eines anderen Quintenverhältnisses, in welchem einer von jenen beiden Tönen enthalten ist. Wenn nun bei eingestrichenem g zu zweigestrichenem d der letzte Ton zu hoch, so ist dies noch kein Beweis, daß die A-Saite falsch oder überhaupt eine zu starke ist; eben so gut kann in dem Falle auch die D-Saite zu schwach sein; geht man aber weiter in der Prüfung des Quintenverhältnisses, stimmt das g gegen die darunterliegende Quinte c rein, so ist die A-Saite zu stark, schwebt aber das g dieser Quinte aufwärts, so ist die D-Saite falsch. Dasselbe würde man umgekehrt finden bei der Prüfung des Verhältnisses der Quinte: zweigestrichenes d zu zweigestrichenem a:



Doch kann die Ursache der Unreinheit der Quinte auch in der ungleichen Stärke oder Unebenheit der Saite, ihrer Länge nach, liegen, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer einzelnen Theile (Saitlinge). Ungleiche Saiten stellen sich meist als unbrauchbar heraus. Daher suche man „aus der ganzen Länge einer Saite den Zug heraus, der am gleichsten in der Stärke ist, auch wenn dadurch ein Theil der Saite ungenützt abfallen sollte; denn wollte man eine Saite gleich in ihre Zuglängen abtheilen und zerschneiden, so würde man unter den drei oder vier Zügen derselben oft nicht einen einzigen reinen erhalten.“ — Vierdrähtige Quinten (aus vier Därmen gesponnen) sind theuerer als dreidrähtige und werden von manchen Spielern vorgezogen. Doch sind auch unter den vierdrähtigen Quinten selten reine Züge zu finden und sie werden früher faserig, als dreidrähtige. Die dünneren Saiten sind früher dem Verderben ausgesetzt, als starke, haben eine gelbe Farbe und sind weniger elastisch, daher lasse man sie nicht über sechs Monate alt werden.

Die Güte der Saiten

besteht darin, daß die Saiten glatt, ohne Knoten und von bestimmter, gleichmäßiger Stärke sind. Vor dem Aufziehen probirt man sie, ob ihre Schwingungen regelmäßig erfolgen, indem man die Enden einer Saite zwischen die Daumen und Zeigefinger beider Hände nimmt, sie mäßig stark anspannt und mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen versetzt. Erfolgen die Schwingungen regelmäßig ohne Nebenlinien, so ist die Saite rein. Sind die Schwingungen aber unregelmäßig, so daß sie eine dritte un=

ebene Linie zeigen, so ist die Saite nicht gut brauchbar. Schon die Alten kannten diese Probe. Agricola deutet sie in folgender Weise an:

Wenn Du ein gebündlin seyten auff thust
So nim die seyt so lang sie haben must,
Nach dem Instrument recht abgemessen;
Auch soltu nicht vergessen,
Sondern spann sie mit den Henden von ein
Vnd schlag darauff mit dem Daumen allein,
Also, daß die seyt zittert und brummet,
Darnach sich vleißig drauff, was draus kummet:
Ja geringer widererscheinung ist
Ja besser die seyt, das sag ich mit list
Vnd ia grösser widerschlagend der seyt
So viel erger sie auffs Instrument steyt,
Denn eine falsche seyt, sag ich dir schlecht,
Kann gar selten werden gestimmet recht.

Eine Saite kann an sich rein und mit einer anderen, ebenfalls reinen, doch quintenfalsch sein. Dies wird in folgender Weise erklärt: „Fast alle Saiten sind an einem Ende etwas dünner, als am anderen. Ist dieses Dünnerwerden auf die ganze Länge der Saite gleichmäßig vertheilt, so wird dieselbe desungeachtet regelmäßig schwingen und rein klingen; nur ist die Octave dann nicht ganz im Mittelpunkt und die Intervalle liegen am starken Ende verhältnißmäßig näher zusammen, als am schwachen. Zwei Saiten, so aufgezogen, daß sich ihre dünnen Enden gegenüberstehen, werden daher, wenn auch an sich rein, doch stets quintenfalsch sein. Hier hilft das Umkehren beider Saiten. Will es also nicht gelingen, für alle vier Saiten der Geige Züge aufzufinden, die an beiden Enden von völlig gleicher Stärke sind, so ziehe man die dünnen Enden derselben nur alle nach einer Richtung, so wird man ebenfalls einen quintenreinen Bezug erhalten. Am besten ist es, diese dünnen Enden nach der Seite des Steges, unter den Bogenstrich, zu bringen, weil dann die Saiten um so leichter ansprechen."

Nachträgliche Bemerkungen, welche zugleich auf den progressiven Unterricht im Violinspiel Bezug haben.

Der Schüler wird natürlich mit den Benennungen der einzelnen äußeren Theile der Violine und des Bogens zuerst bekannt gemacht, sowie mit der Benennung der Saiten, der Haltung des Körpers, der Stellung der Füße, der Haltung des Instruments, den Namen der Noten, den Zeichen für die Finger, dem Ansatz des Bogens u. s. w. Bevor der Schüler die ersten Uebungen im Anstreichen der leeren Saiten vornimmt, hat er die Finger in folgender Weise aufzusetzen:



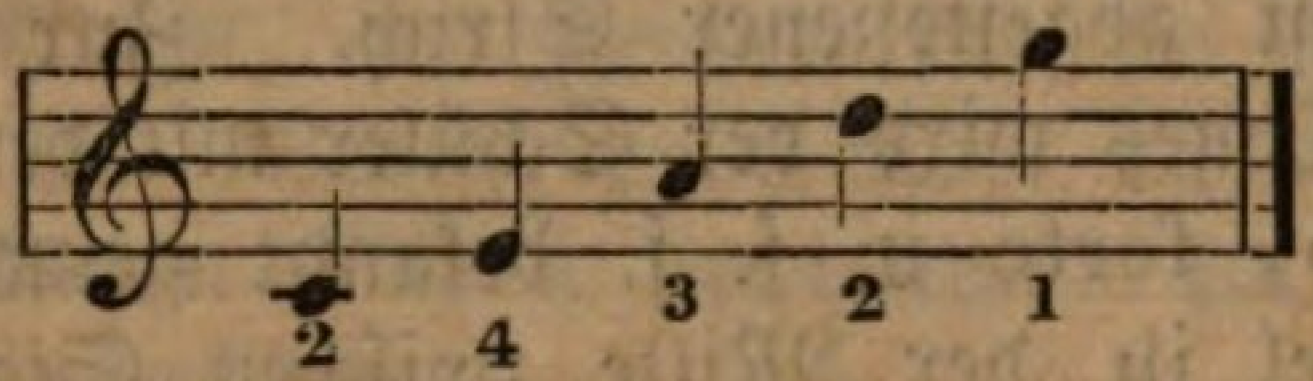
Dabei ist zu beobachten, ob der linke Ellenbogen unter der Geige und das linke Handgelenk in gerader Richtung ist. Ehe nun die leeren Saiten angestrichen, werden zu gleicher Zeit die Finger aufgehoben und verbleiben in dieser Stellung. Zu diesen Strichübungen, sowie bei den folgenden Uebungen, wo die einzelnen Finger nach und nach eingesetzt werden, kann der Lehrer eine harmonisch entsprechende Begleitungsstimme spielen, um den Schüler schon frühzeitig an Tact und Tempo zu gewöhnen, auch demselben dadurch das Trockene dieser ersten Exercitien weniger fühlbar zu machen. Diese Uebungen enthalten Secunden=, Terzen=, Quarten=, Quinten=, Sexten= und Septimenfolgen der C-dur=Scala auf den einzelnen Saiten. Auf der E-Saite kann natürlich vorläufig die Intervallenfolge nur bis zur Quinte ausgedehnt werden, weil die folgenden höheren Töne einer anderen als der ersten Applicatur angehören. Wenn bei diesen Uebungen bisher nur der volle Bogenstrich zur Verwendung kam, so wird nun in den

folgenden Uebungen der halbe Bogenstrich abwechselnd angewendet. Da in diesen Uebungen die Noten nicht mehr von einer Geltung sind, so hat der Schüler dabei zu zählen, muß jedoch vorher mit der Dauer der Noten und Pausen, Tactarten und deren Vorzeichnung, sowie Triolen, Sextolen u. s. w. bekannt gemacht werden. Fernere Uebungen bieten Intervallengänge auf allen Saiten in schnellerem Tempo, wobei auch die Mitte des Bogens verwendet wird, sowie halber Bogenstrich und die Spitze des Bogens und fliegender und fest abgestoßener Strich. Zur Tonbildung und Nüancirung des Tones wird der Schüler mit den nöthigsten Vortragszeichen piano, forte u. s. f. bekannt gemacht. Der Bogen wird in der Regel in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett über die Saiten gestrichen. Im piano nähert sich der Bogen etwas dem Griffbrette, beim forte bewegt er sich in der Nähe des Steges, beim pianissimo kann man ihn ganz auf das Griffbrett führen, wodurch ein flötenartiger Ton entsteht (sulla tastiera oder flautato). Indem man den Bogen nach und nach stärker und schneller über die Saiten streicht, entsteht das crescendo; das decrescendo kommt in umgekehrter Weise zum Vorschein. Zu diesen verschiedenen Tonstärken sind eine größere Anzahl Tonstücke in verschiedenen Tonarten nöthig, ohne daß dabei chromatische Töne zur Verwendung kommen, wobei aber die Tonleitern in Dur und Moll, gebunden und gestoßen beim Spiel, vorgenommen werden können. Bei den Intervallenübungen ist eine besondere Uebung in verminderten oder kleinen Quinten von Wichtigkeit, z. B.:

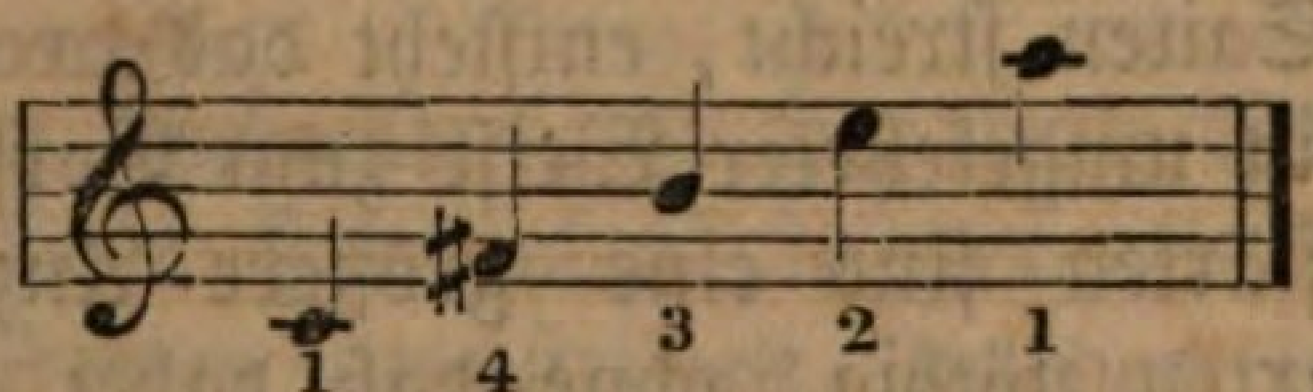


da diese bei noch vorhandener Unsicherheit in der Applicatur leicht Störung in der normalen Haltung und Ruhe der Hand verursachen können. In den Uebungsstücken der gebräuchlichsten Tonarten kann mit Benutzung leiterfremder Töne auf die Verwendung verminderter Quinten Rücksicht genommen werden, auch in der ersten Lage.

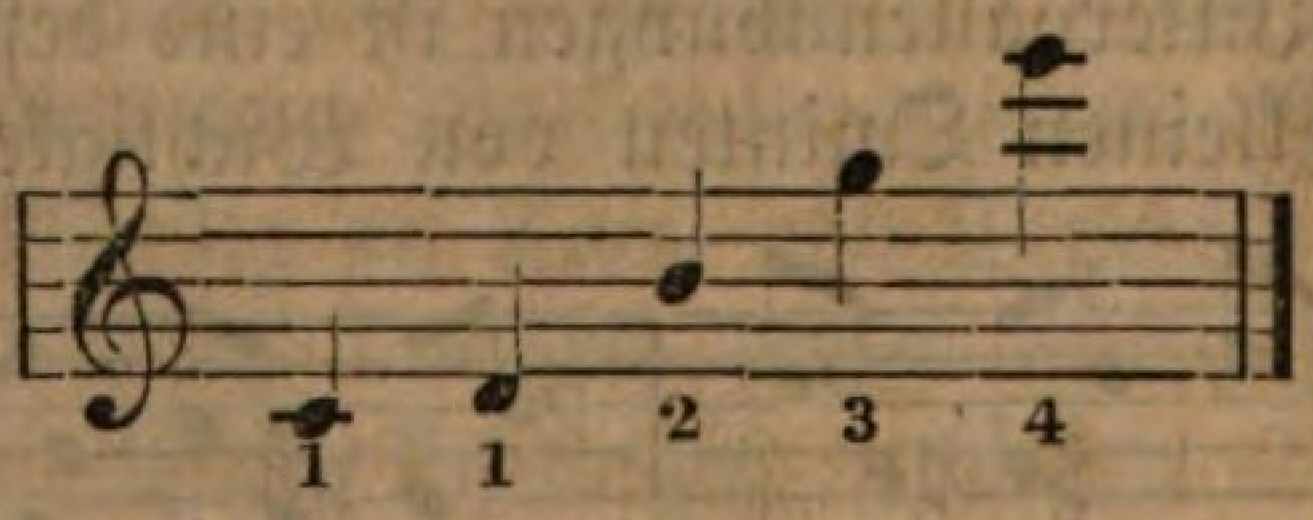
In der zweiten Lage hat der Ballen der linken Hand die Geige nicht zu berühren. Wie in der ersten Lage lasse man den ersten Finger auch in allen höheren Positionen als Stütze möglichst auf der Saite liegen. Bis zur dritten Lage liegt der Daumen wie in der ersten dem ersten und zweiten Finger gegenüber. Bei höheren Lagen wird der Daumen immer mehr unter den Hals der Violine gezogen. Die Stellung der Finger in der zweiten Lage ist:



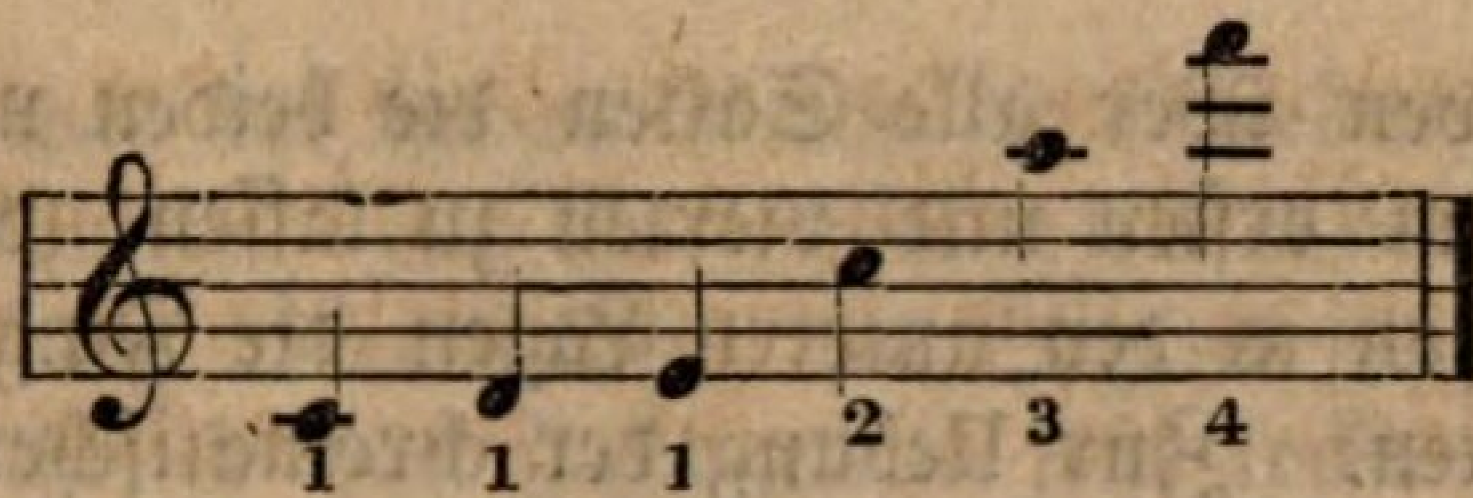
Die unter dem tiefen c liegenden Töne h, b, a, gis, g müssen natürlich in der ersten Lage genommen werden. In der dritten Lage wird der Ballen der linken Hand an den unteren Rand der Violine gelegt. Die Stellung der Finger ist:



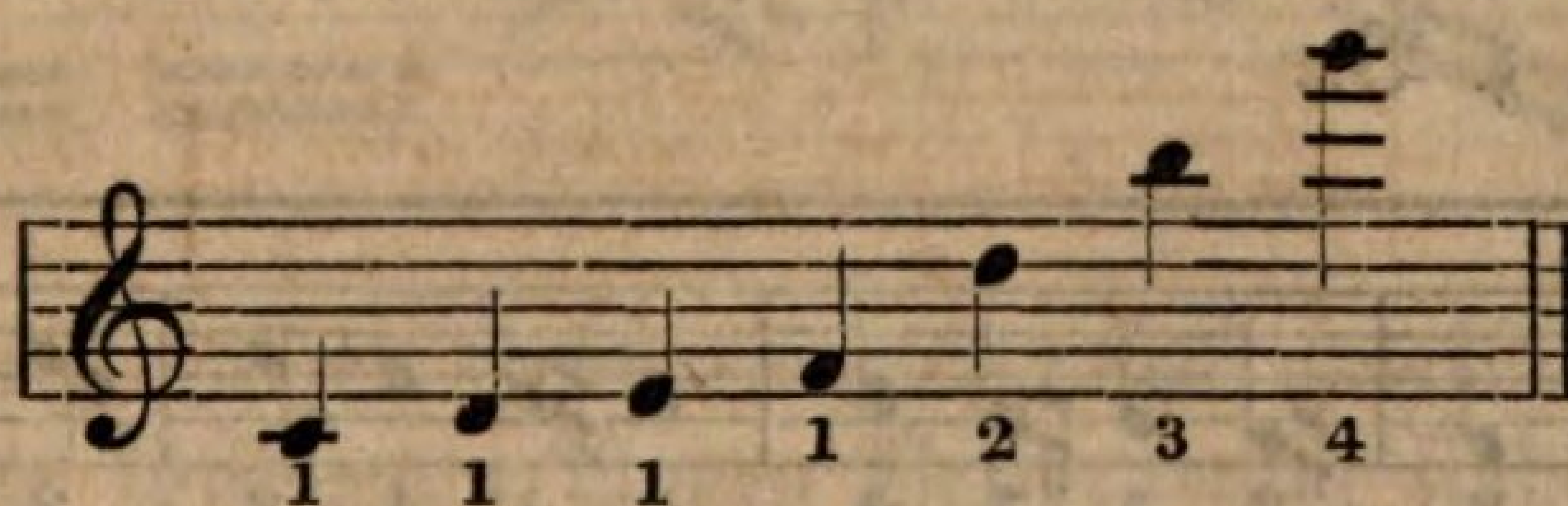
In der vierten Position ist die Handlage:



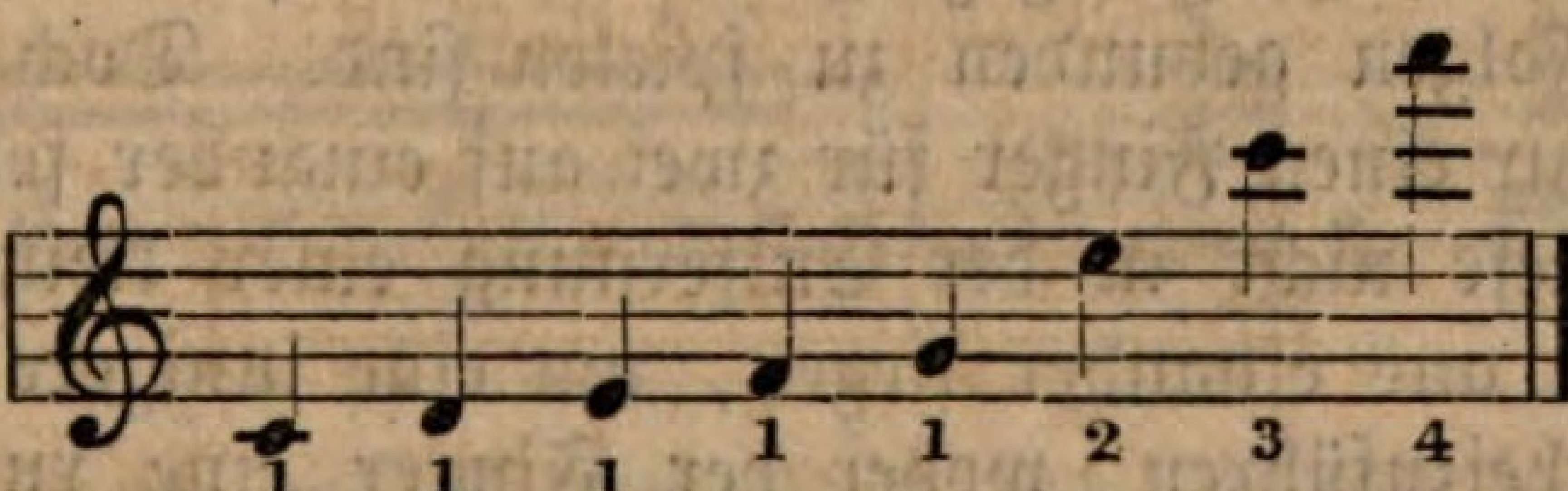
In diesen, wie in den nachfolgenden Lagen, werden sowohl Scalenübungen (meist in C-dur), als auch Intervallensprünge von Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven, Nonen und Decimen gemacht. Die Handlage in der fünften Position ist:



In dieser Lage correspondirt der Fingersatz mit der ersten Position. Die sechste Lage correspondirt mit der zweiten. Die Handlage ist:



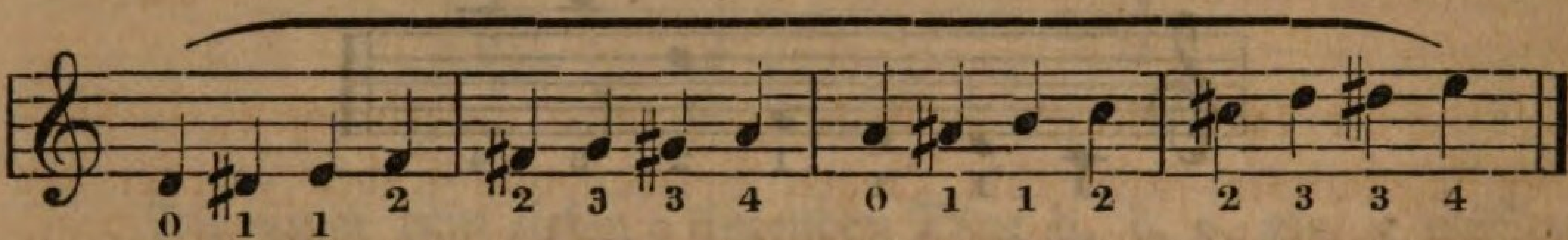
Die siebente Position correspondirt mit der dritten Lage. Ihre Handlage ist:



Verschiedene Tonstücke als Uebungen für alle Tonlagen haben den Zweck, die Einsätze in eine andere Lage schnell zu finden, und der Fingersatz muß zur Erleichterung beigegeben werden. In der sogenannten Sattel= oder halben Lage wird der erste Finger dicht an den Sattel gelegt.

Um die Technik in allen Lagen zu gewinnen, sind besonders die Tonleitern durch zwei und drei Octaven, oder auch die Inter=valle der Dreiklänge in mehreren Octaven von großem Nutzen. Bei Terzengängen in mehreren Octaven sind die Finger hoch auf=zuheben. Man lasse die Finger mit Präcision niederfallen „und achte auf das rechte Handgelenk, indem man von einer Saite auf die andere übergeht.“ In höheren Lagen sind in Octavengängen

durch zwei Octaven über alle Saiten die beiden mittleren Finger nicht zwischen dem ersten und vierten zu lassen, daher ist es vorzuziehen, auch schon in den unteren Lagen die Finger frei, d. i. in die Höhe zu halten. Zur Uebung der chromatischen Scala, worin lauter halbe Töne auf einander folgen, rückt der Finger mit Festigkeit, und man läßt ihn bei der aufwärtsgehenden Scala so viel als möglich auf den Saiten liegen. Regel dabei ist, daß man den ersten, zweiten und dritten Finger je zweimal, den vierten nur einmal gebraucht, z. B.:



Man sieht hier, daß zwei neben einander liegende Töne mit ein und demselben Finger gegriffen werden, besonders, wenn solche chromatische Folgen gebunden zu spielen sind. Doch benutzt man auch häufig nur einen Finger für zwei auf einander folgende Töne, auch wenn diese nicht in der Entfernung einer kleinen Secunde, sondern weiter aus einander liegen, um eine innigere Verbindung der Töne herbeizuführen, wobei der Finger eine rutschende Bewegung zu machen hat, wodurch solche Töne gewissermaßen sangbarer werden. Bei der Verbindung der Töne dient als Regel: „daß der Finger, welcher den ersten Ton greift, nicht eher aufgehoben werde, als bis man die Lage erreicht hat, in welcher der zweite Ton liegt. Der umgekehrte Fall, daß man mit dem Finger rutsche, welcher den zweiten Ton zu greifen hat, darf nur in Ausnahmsfällen und bei weiten Sprüngen von unten nach oben angewendet werden. — Wenn man aus einer höheren Lage in eine tiefere geht, so muß der Daumen etwas früher heruntergehen.“

Gewisse Notenfiguren bedingen oft gewisse Stricharten, wobei der Bogen eine hüpfende oder springende Bewegung zu machen hat. Bei dem hüpfenden Strich darf der Bogen die Saite nicht

ganz verlassen, was bei kurzen Noten im schnellen Tempo ohnedem nicht geschehen könnte. Im Fortespiel wird dabei mehr die Mitte, im Piano mehr die obere Hälfte des Bogens in Anspruch genommen, wobei natürlich das Handgelenk sehr locker gehalten werden muß, wie in folgender Stelle:



Sind kurze Noten durch kurze Pausen unterbrochen, so kann der sogenannte springende Bogen Verwendung finden, wobei der Bogen während der kurzen Pause sich ein wenig von der Saite entfernt:



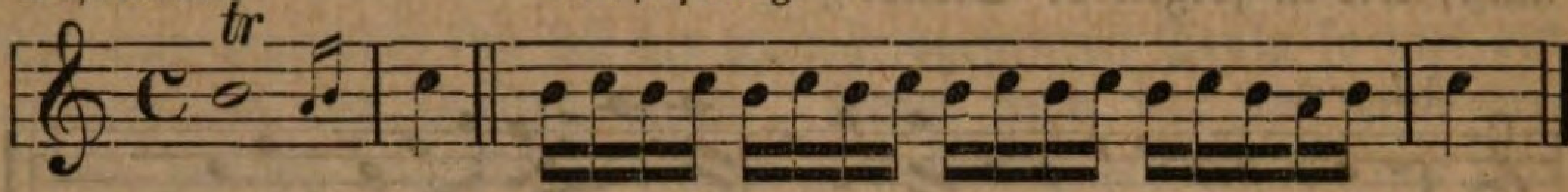
Im Moment des Niederfallens des Bogens hat derselbe die Saite etwas zu streichen, damit der Ton nicht stumpf oder trocken klingt. In Tremolostellen ist es vortheilhaft, wenn der Bogen nur mit dem Daumen, dem ersten und zweiten Finger gehalten wird.

In älteren Violinstücken kommt es vor, daß die Arpeggien zuweilen nur durch Accorde angedeutet werden, wie z. B.:

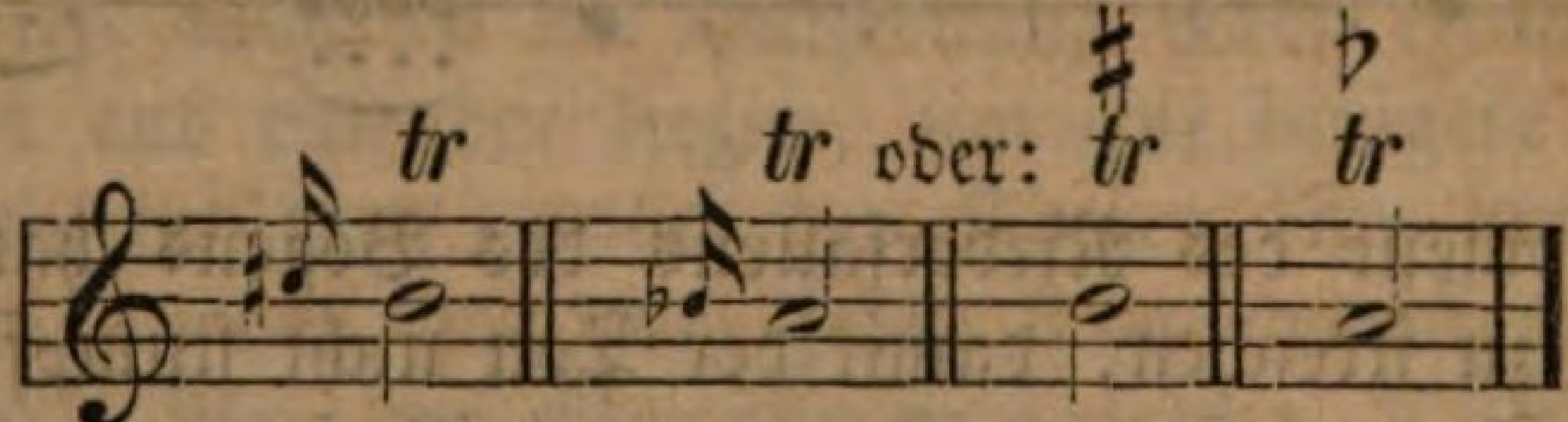


Wie bei anderen Instrumenten, gehört auch bei der Violine der **Triller** zu den glänzendsten, aber auch schwierigsten Verzierungen. Er wird über einer Note mit tr. angedeutet, z. B.:

Schreibart. Ausführung.



Jeder Triller muß im Allgemeinen mit der Note selbst, über der er steht, anfangen, nicht mit dem oberen Hülfstone, und mit dem Hauptone endigen. Wenn der Triller von oben oder von unten anfangen soll, so muß dies durch ein Zusatznötchen oben oder unten bemerkt werden. Jeder Triller (ausgenommen der Kettentriller) muß einen Nachschlag haben, wie im obigen Beispiele die kleinen Noten a, h, auch wenn der Componist dies nicht angedeutet hat. Soll die Hülfsnote des Trillers erhöht oder erniedrigt werden, so wird dies angedeutet, z. B.:



Der **Kettentriller** ist eine Folge von Trillern (Trillerkette) auf mehreren Tönen nach einander, ohne Nachschläge. Letztere müssen deshalb wegfallen, als dadurch die einzelnen Eintritte der einzelnen Triller verwischt würden. Der Finger, welcher die Hülfsnote zu greifen hat, erhebt sich höher als gewöhnlich, fällt elastisch nieder und erhebt sich schnell. Der Triller und dessen Nachschlag wird mit einem Bogenstrich gemacht.

Eine andere Art Verzierung ist der **Mordent** oder **Pralltriller**, gewöhnlich durch ~ angedeutet, z. B.:



Der Doppelschlag besteht als Verzierung aus einer Figur von drei kleinen Noten, die vor der Hauptnote ausgeführt wird. Die Andeutung des Vorschlags geschieht durch ∽ oder ~, z. B.:



Sollen die Verzierungsfiguren erhöht oder erniedrigt gespielt werden, so muß dies durch ein Kreuz oder Be angedeutet werden, z. B.:



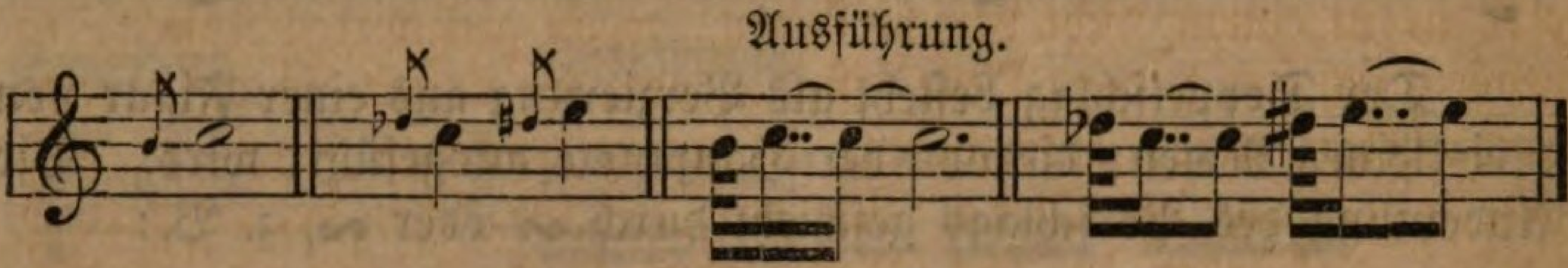
Bei einem Doppelschlag zwischen zwei Noten muß selbiger mit dem Eintritt der zweiten Note beendigt sein, z. B.:



Alle diese Verzierungen sind mit einem Bogenstrich auszuführen.

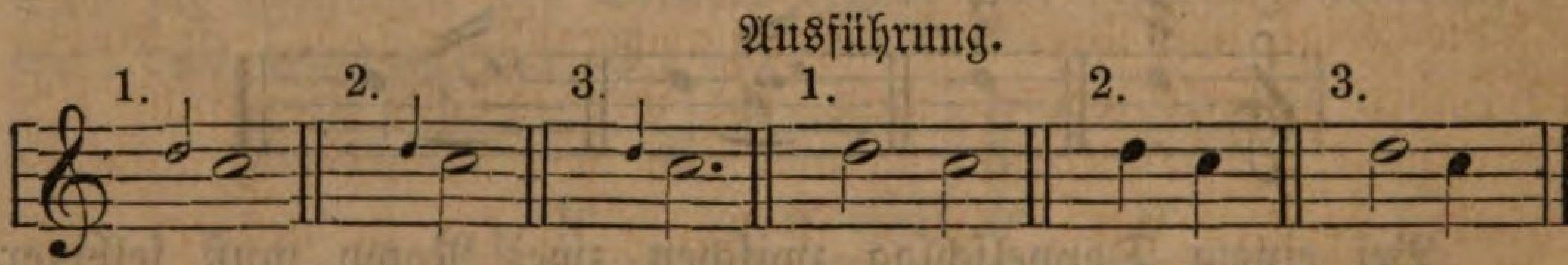
Der Vorschlag (Appoggiatura) ist eine klein geschriebene Note, welche ihre Geltung von der nächstliegenden Hauptnote bezieht und diese dadurch in ihrer Dauer verringert. Der Vorschlag wird daher nicht mit zum Tacte gezählt. Es giebt kurze und

lange Vorschläge. Der kurze Vorschlag raubt der Hauptnote nur sehr wenig von ihrer Geltung; man bezeichnet ihn mit einer kleinen Achtelnote, deren Fähnchen einen Querstrich hat, z. B.:



Auch mehrere Noten dienen als Vorschläge (Doppelvorschläge).

Der lange Vorschlag kommt in älteren Tonstücken vor und erhält die halbe Geltung der folgenden Note, wenn diese in zwei Hälften getheilt werden kann. Vor einer dreitheiligen Note verlangt der lange Vorschlag zwei Drittel (vor einer Dreiviertelnote), so daß die Vorschlagsnote eine halbe Tactnote und die nachfolgende Hauptnote nur ein Viertel ausgehalten wird, z. B.:



Da in dieser Schreibart der langen Vorschläge viel Ungleichheit herrscht, so hat man sie mit Recht verbannt und schreibt letztere gleich so, wie sie gespielt werden müssen.

In Bezug auf Doppelgriffe ist noch zu bemerken, daß der Bogen mit Festigkeit auf beide Saiten geführt werden muß, namentlich bei den Doppelgriffen in höheren Lagen. — So wie das Spiel des Pizzicato mit der linken Hand in Vermischung des Spiels mit dem Bogen geschehen kann, so ist auch Beides zu gleicher Zeit auszuführen. Während der Bogen die Melodienoten anstreicht, geben die Noten des Pizzicato mit der linken Hand die Begleitung ab. Paganini erregte mit dieser Spielweise großes Aufsehen, welche aber wenig Nachahmer gefunden hat.

Die Conservirung einer Geige

muß natürlich die Sorge des Besitzers sein. Beim Nichtgebrauch wird sie in einem dicht verschlossenen, weich gefütterten Kasten, in welchem sich eine seidene Decke befindet, oder wo sie mit einem seidenen Tuche belegt wird, aufbewahrt, in einem trockenen Zimmer, doch nicht in der Nähe des Ofens. Nie darf dieselbe, schon der Witterung wegen, aus oder in das Haus ohne Kasten getragen werden. Nach jedesmaligem Gebrauche hat man sie mit einem trockenen, weichen Tuche abzuwischen, damit nicht nur Saiten und Griffbrett sich rein erhalten, sondern auch weder Colophonium noch anderer Staub sich auf der Decke festsetze, da letzterer den Tonschwingungen nachtheilig ist. Bei sich einschleichenden Mängeln muß das Instrument in die Hände eines guten Reparateurs kommen. Obgleich gute Reparateure selten, so sind diese doch bald aufzufinden, da deren Ruf gewöhnlich verbreitet ist. — Man hat angenommen, daß die Geige, nach ihrer Anfertigung noch rauh im Tone, erst 30 bis 40 Jahre gespielt werden muß, ehe ihre schönste Klangfülle sich herausstellt, welche Behauptung wohl nicht von allen Geigern unterschrieben werden wird. Eben so wenig ist der in neuerer Zeit aufgetauchten Meinung beizupflichten, „daß die Geige, dem Geschicke alles Organischen unterworfen, nur eine begrenzte Blüthezeit habe, daß sich ihre guten Eigenschaften mit der Zeit unverhinderlich abschwächten." Stichhaltige physikalische Gründe sind darüber nicht aufgestellt worden, noch weniger hat sich Jemand angemaßt, eine bestimmte Zeit anzugeben, wie lange die Blüthezeit einer Meistergeige anhalte, zumal ein Rückgang selbst bei den ältesten Geigen nicht nachzuweisen sein dürfte.

Biographische Notizen, Episoden und Charakterzüge aus dem Leben berühmter Geigenvirtuosen.

Die jetzigen Violinspieler würden sich eine Undankbarkeit zu Schulden kommen lassen, wenn sie als Künstler, die nach Jahrzehnten erst auf die Bühne der Kunst traten, ihre Vorgänger, ihre Lehrer, denen sie Alles, was sie wissen, zu verdanken haben, die ihren späterhin erweiterten Kenntnissen so kernhaft vorarbeiteten — unter dem Grabhügel der Verwesung ganz vergessen wollten. Von vielen scheinbar originalen Leistungen unserer jetzigen Geigenhelden, welche angestaunt werden, kann man wohl mit Recht behaupten: „es war schon einmal da." Von den früheren Geigern, welche, aus Italien, auch auf deutschem Boden die größte Sensation erregten, ist

Antonio Lolly

(geb. 1733 zu Venedig) hervorzuheben. In seiner Kunstfertigkeit glänzte er vorzüglich durch ein höchst reines Octavenspiel und die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur Höhe, sowie er die verschiedenartig schattirten Passagen mit der größten Leichtigkeit ausführte. Seine Bogenführung (wenn sie auch damals als nicht modern bezeichnet wurde) stand mit der linken Hand im vollkommenen Einverständniß. Sein Staccato glich in allen Tönen dem Schlag eines silbernen Glöckchens, und sein Ton, den er mit reiner Intonation der Geige abzulocken wußte, war so schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme oder eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Der Triller, welcher wie eine regelmäßig abgestoßene Billardkugel in immer gleichmäßiger Bewegung dahinrollte, blieb sich auch doppelt, in Terzen, gleich. Seine Applicatur war, bis auf diejenigen Passagen, die er für seine Hand besonders einstudirt hatte, regelmäßig. In aufsteigenden Gängen bediente er sich eines Kunstgriffs auf der E-Saite: er glitt mit dem zweiten Finger, ohne weitere Applicatur, bis an das äußerste

Ende des Griffbretts. Nur der Bogen bezeichnete durch kurzes Abstoßen die Hauptnoten, indessen der Finger ohne weitere Bewegung bis zur Schlußnote rutschte. Die Wirkung dieses Kunstgriffs war sehr überraschend, mehr brillant als schwer. Der damalige Dichter Claudius schilderte im Wandsbecker Boten (1772) das Spiel dieses Meisters und sagte unter Anderem: „Der Mann hat zehn Finger an der linken und fünf Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es nicht besser beschreiben, als: man stelle sich zwei recht geübte Schlittschuhläufer vor, die in kräuselnden Figuren pfeilschnell um einander herfliegen.“ — Das Gesagte gilt blos vom Allegro, im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte. Folgende Anecdote ist ein Beleg dieser Behauptung:

Nachdem der Herzog von Würtemberg, in dessen Diensten Lolly stand, den ehemaligen Prunk seines Hofes auch in dem Punkte einschränkte, daß die Zöglinge seiner Musikakademie alle auswärtigen Künstler ersetzen mußten, wurde Lolly gleich den Uebrigen verabschiedet. Er ging nach Petersburg, wo die Kaiserin Catharina II. ihn mit 3000 Rubeln Gehalt anstellte. Dort fand er in dem Virtuosen Giardini einen Nebenbuhler, — nicht in der Bravour, sondern im gefühlvollen Vortrage. Die Kaiserin kannte den Unterschied der beiden Künstler sehr wohl, und verlangte daher, Lolly solle in der Akademie das Allegro und Rondo, Giardini aber das Adagio eines Concertos oder Solos spielen. Lolly's Stolz wurde dadurch tief gekränkt. Er forderte trotzig seinen Abschied und erhielt ihn. Man behauptet, er habe nach diesem Vorfalle in Sibirien den Zobeln seine Sonaten vorgespielt. Diese Sage ist nicht verbürgt. Man hörte zwar seit der Zeit nichts mehr von ihm, aber er starb im Herbst 1802 in Neapel.

Lolly war im Orchesterspiel fast gar nicht zu gebrauchen und als Componist unbedeutend, da ihm bei seiner Phantasie alles Studium fehlte. Seine gestochenen Sonaten sind alle von Anderen umgearbeitet. Die Begleitung in seinen Concerten ließ er sich

von einem seiner Freunde unterlegen. — Lolly besaß ein angenehmes Aeußere, und im Umgang zeichnete er sich durch feine Lebensart, Offenheit und Bescheidenheit aus, denn er verband mit italienischer Lebhaftigkeit eine Sanftheit in seinem Betragen, die ihn zum angenehmsten Gesellschafter machte. Er sprach gern von der Kunst, aber er drängte sich nie damit auf, und wußte sich in jede Unterredung mit Anstand zu finden, indem er wenigstens oberflächliche Kenntnisse sich darüber gesammelt hatte. Seine Reisen hatten ihm diesen Vortheil gewährt, denn er reiste nicht blos als Künstler, sondern auch als Beobachter. Er liebte Bequemlichkeit, eine wohlbesetzte Tafel, wobei er aber im Trinken sehr mäßig war, und äußere Eleganz in Kleidern und Pretiosen. Er reiste stets im eigenen Wagen mit vier Postpferden und seinem elegant gekleideten Bedienten. Als Künstler war er stolz, wenn er es mit hohen Personen und Reichen zu thun hatte, die ihn bezahlen konnten, und gefällig gegen Andere, die ihn aus Liebe zur Kunst besuchten. Diesen spielte er gern etwas vor, um ihnen Freude zu machen, jene mußten ihn für ein einziges Solo mit Gold und guten Worten gewinnen. Freigebigkeit war ein Hauptzug seines Charakters. Eine schöne Tugend, die man nicht so oft bei großen Künstlern findet, war, daß er jedem Violinspieler, der mit ihm wetteifern konnte, Gerechtigkeit widerfahren ließ und die Verdienste des Schwächeren in das hellste Licht stellte. Er lobte, wo er konnte, und wo er nicht konnte, schwieg er. Er selbst nahm verdienten Beifall bescheiden an, war aber stolz und gleichgültig gegen gerechten Tadel. Ueber seinen Charakter geben auch noch folgende Anecdoten Aufschluß:

Als der junge Lolly im Jahre 1762 in die Dienste des Herzogs von Würtemberg gezogen wurde, hatte er den berühmten Geiger Nardini neben sich, der ihn damals bei Weitem übertraf. Lolly's Ehrgeiz wurde in Flammen gesetzt. Er bat den Herzog um ein Jahr Urlaub, den er auch erhielt. Er verschwand, und man glaubte, er sei auf Kunstreisen; allein er hatte sich tief ins Land auf ein einsames Dorf geflüchtet, wo er wie ein Einsiedler lebte, wobei er unablässig sein Instrument studirte. Er kam nach Ab-

lauf seines Urlaubs zurück und ließ sich in der ersten Akademie hören. Das Erstaunen war allgemein. Nardini strich die Segel und wollte nicht mehr mit seinem Nebenbuhler zugleich auftreten, verließ auch den Hof von Stuttgart. Von dieser Zeit an erhielt Lolly einen europäischen Ruf, er heirathete die erste Tänzerin des damals sehr berühmten Opernballets in Stuttgart. Lolly's Gemahlin war keineswegs eine Schönheit, aber auf dem Theater war sie eine Grazie, so künstlich wußte sie die Ungradheit ihres Körpers durch gute Haltung und sorgfältig gewähltes Costüm zu verstecken. Der schöne, flatterhafte Lolly konnte unmöglich für sie heiße Liebe empfinden, aber ihr guter, sanfter Charakter, ihre Sparsamkeit und vielleicht auch die 4000 Gulden ihres Gehalts machten sie ihm schätzbar. Er liebte sie herzlich als zärtliche Freundin; dagegen erlaubte sie ihm, seinem Hang zu Ausschweifungen zu folgen. Ohne sie war Lolly ein Bettler, trotz seiner Einnahmen, denn sie legte jährlich beträchtliche ersparte Summen in die venetianische Bank.

In Paris wurde Lolly bei seiner Anwesenheit vergöttert, und Louisd'ors flossen in seine Taschen, so daß er in vier Wochen 1000 Louisd'or einnahm. Ein vornehmer Herr bezahlte ihm 24 Louisd'or für seinen Violinbogen. Vermuthlich glaubte jener Herr, die Kunst stecke nur in dem Bogen und dieser sei der Talisman des Spiels. Gleichwohl mußte Lolly einen Ring für 1500 Liv. verkaufen, um weiter reisen zu können. — Zum Schluß noch eine ernste Geschichte, bei deren Erzählung Lolly jedesmal schauderte und bleich ward. — Er war mit dem Herzoge in Venedig, wo dieser Fürst Millionen verschwendete. Es fehlte oft an Geld und die Dienerschaft blieb ohne Gehalt. Lolly hatte schon Uhren und andere Pretiosen versetzt und war so entrüstet, daß er in einem Anfalle von Unmuth in einem öffentlichen Kaffeehause die bittersten Reden gegen den Herzog und den venetianischen Adel ausstieß. Kaum hatte er das Kaffeehaus verlassen, als man ihn schon in Verhaft nahm und in das Inquisitionsgericht brachte. — Man führte ihn in ein schwarz decorirtes Zimmer, wo die Richter hinter einer langen, gleichfalls schwarz behängten Tafel saßen, die

mit gelben brennenden Wachskerzen besetzt war. Dieser Anblick war ihm feierlich, und zugleich fürchterlich, da er seinen Tod unvermeidlich voraussah. Sein Prozeß war bald beendigt, denn er konnte nicht leugnen. Er wurde auf der Stelle zum Strange verurtheilt und man machte alle Anstalten, ihn auf einem weißen hölzernen Stuhle zu erdrosseln, den er schon in Besitz nehmen mußte. Der Henker stand ihm zur Seite. Glücklicherweise erfuhr der Herzog den unglücklichen Vorfall noch zur rechten Zeit. Er eilte zu Fuße nach dem Palast des Dogen und erhielt mit äußerster Mühe Aufschub der Vollziehung des Urtheils, zu der man eben schreiten wollte, als er ankam. Der Senat versammelte sich noch tief in der Nacht. Der Herzog war selbst gegenwärtig. Er unterstützte seine Vorstellungen durch den Grund, daß er unmittelbar großer Reichsfürst — Lolly sein Unterthan sei und Letzterer daher in den Staaten seines Souveräns gerichtet werden müßte. Nach langen Debatten gab der Senat nach und der Herzog versprach Genugthuung. Lolly, der mit der Todesangst davongekommen war, wurde zum Schein über die Grenze gebracht. Von da setzte er seine Reise nach Deutschland fort und verwünschte seine Vaterstadt und seine Zunge. Bei dieser Gelegenheit wurde der Herzog zum Nobile di Venezia gemacht. Warum? Vielleicht war dieser Schritt nach dem Ceremonialgesetz des Staats nothwendig und der Herzog durfte ohne diese Formel nicht im Senat erscheinen, wo nur die Gegenwart des Fürsten der traurigen Lage seines Lieblings eine andere Wendung geben konnte.

Pierre Rode

wurde 1774 in Bordeaux von deutschen Eltern geboren, zeigte frühzeitig Vorliebe für Musik, besonders für Violine. Sein erster Unterricht war mittelmäßig, desto mehr lernte er in Paris 1787, wo sich Viotti seiner väterlich annahm und ihm Unterricht gab.

Viotti ließ ihn zum ersten Male im Theater de Monsieur auftreten und wurde Pierre Rode noch in demselben Jahre Führer der zweiten Violinen in dem Orchester des Theaters Feydeau, wo er sich außerordentlichen Beifall durch den Vortrag Viotti'scher Concerte erwarb. Seine erste Kunstreise unternahm er 1796 mit dem berühmten Garat nach Holland und Hamburg. Nachdem er in Berlin vor Friedrich Wilhelm II. gespielt, schiffte er sich in Hamburg ein, um in seine Vaterstadt zu gelangen. Durch ungünstige Winde wurde aber das Schiff an Englands Küste getrieben, und er begab sich nach London, um seinen Freund und Lehrer wiederzusehen und dort Concerte zu geben. Aus Nationalhaß wurde sein Concert, das er für Wittwen und Waisen gab, wenig besucht. Unbefriedigt ging er nach Hamburg zurück und gab auf der Rückreise in Holland viele Concerte, die seinen Ruf steigerten. Nach seiner Ankunft in Paris trug man ihm die Stelle eines Professors der Violine an dem erst errichteten Conservatorium an. Bei seinem kurzen Aufenthalte gab er in Paris Concerte mit glänzendem Erfolge. Von Paris ging er nach Madrid, wo er mit Boccherini Freundschaft schloß, der ihm bei der Instrumentirung seiner bereits entworfenen Concerte behülflich war. In der Hauscapelle des ersten Consuls wurde er 1800 Solospieler. Sein siebentes Concert erhob ihn auf den Gipfel des Ruhmes. Vortheilhafte Anträge des russischen Hofes reizten ihn, 1803 mit Boieldieu nach Petersburg zu gehen. Sein Spiel entzückte den Kaiser so sehr, daß er ihn zu seinem ersten Violinisten, ohne weitere Geschäfte als die des Concertspiels bei Hofe und im Theater, mit 5000 Rubel Gehalt ernannte. Sein Ruf stieg dort auf das Höchste und er blieb fünf Jahre. Er wäre vielleicht noch länger geblieben, wenn nicht politische Spannungen und ein vielleicht unbegründetes Mißtrauen ihn niedergebeugt hätten, so daß er nur den Kaiser als einzigen Freund ansah. Im Jahre 1808 erschien er in Paris im Concerte des Odeons. Die Erwartungen der Zuhörer wurden nicht erfüllt, da man wahrscheinlich Unglaubbares von ihm erwartete. Der Mangel des gewohnten lebhaften Beifalls kränkte ihn und er trat daher

nicht wieder öffentlich auf. Er spielte nur vor Freunden noch in seinen Quartetten, im Verein mit Baillot und Lamarre. Eine große Kunstreise machte er noch durch ganz Deutschland, Ungarn und in die Schweiz. In Wien schrieb Beethoven für ihn die schöne Romanze für Violine. Bei seiner Ankunft in Berlin gab er ein Concert für die Armen und ließ sich 1814 dort nieder. Familienangelegenheiten in Bezug des erheiratheten Vermögens nöthigten ihn, nach der Schweiz zu reisen, wo er bis 1828 blieb und dann nach Paris ging. Er war thöricht genug, auf Zureden seiner Freunde ein Concert öffentlich zu geben, wo man zwar aus Pietät applaudirte, aber er selbst fühlte und begriff, daß er das nicht mehr war, was er gewesen. Dies war der Nagel zu seinem Sarge. 1829 traf ihn in Bordeaux ein Schlagfluß, der einen Theil seines Körpers lähmte. Der Zustand der Entkräftung ging in Sinnesverwirrung über und er starb 1830. „Ungeachtet dieser Künstlerreizbarkeit, wovon er gegen das Ende seiner Tage so traurige Probe abgegeben, war Rode ohne eigentlichen Stolz, selbst in der Zeit der lautesten Bewunderung. Nie sprach er von sich selbst, erkannte jedes wahre Talent an und liebte aufrichtig das Schöne jeder Art. Eifersucht und Ränkelist waren ihm gänzlich fremd. Die innigste Freundschaft vereinte ihn unter andern mit Baillot, seinem großen Nebenbuhler. Jeder sorgte für den Ruhm des Andern, Jeder begleitete die Solosätze des Andern und Lamarre schloß sich an sie an. Auch als Componist verdient Rode eine ausgezeichnete Stelle. Seine Concerte sind von den größten Meistern gespielt worden.“ Bekannt sind seine 24 Capricen, seine 12 Concerte, Duette, Rondos u. A. für Violine und seine Betheiligung mit Kreutzer und Baillot an der Violinschule des Pariser Conservatoriums.

Nicolo Paganini,

geb. 1784 in Genua, war wohl der genialste Geiger. Daß er auch ein Guitarrenvirtuos war, ist weniger bekannt. Sein Vater, ein bemittelter Kaufmann, erkannte die musikalischen Anlagen seines Sohnes und bediente sich harter Strafen, um Letzteren zum Fleiß anzuhalten. Es war dies um so weniger nöthig, als der Knabe regen Eifer und brennende Begeisterung für Musik zeigte, denn sein Streben war, Ungewöhnliches zu leisten. Dabei war die Begierde nach Lob stärker, als die Furcht vor Strafe. Sein erstes Auftreten geschah in Kirchenconcerten, im neunten Jahre spielte er zum ersten Mal öffentlich auf dem Theater in Genua Variationen eigener Composition und erwarb sich den lebhaftesten Beifall. Gründlichen Unterricht erhielt er von dem Geiger Costa, dessen Pedanterie oft Streit mit dem genialen Knaben herbeiführte. In den sechs Monaten dieses Unterrichts mußte er alle Sonntage ein neues Concert in der Kirche vortragen. Costa wußte nach dieser Zeit seinem Schüler nichts mehr zu lehren und der Vater brachte ihn daher nach Parma zu Rolla. Paganini erzählte selbst darüber Folgendes: Als wir zu Rolla kamen, war er krank und lag mißmuthig im Bette. Seine Frau führte uns daher erst in ein Nebenzimmer, um mit ihrem Manne, der nicht sonderlich Lust zu haben schien, uns zu empfangen, erst Rücksprache zu nehmen. Auf dem Tische erblickte ich eine Violine und Rolla's neuestes Concert. Ich ergriff das Instrument und spielte das Stück vom Blatte. Der höchst erstaunte Componist verlangte zu wissen, wer der fremde Virtuos sei. Da man ihm nun den Knaben nannte, wollte er es durchaus nicht glauben. Als er sich endlich selbst davon überzeugt hatte, erklärte er, er könne mir Nichts mehr lehren, und sandte mich sofort zu dem berühmten Paer. Dieser nahm den Knaben Paganini freundlich auf und vermittelte, daß der Capellmeister Geretti den theoretischen Unterricht ein halbes Jahr lang übernahm. Nach dieser Zeit bereiste der Vater mit dem

vierzehnjährigen Virtuosen die größten Städte Italiens, wo dieser das größte Erstaunen erregte. 1827 kam er nach Rom, wo man sich Anfangs von dem vorausgegangenen Ruf erst überzeugen wollte, daher sein erstes Concert schlecht besucht war. 1828 ging er nach Wien. Sein Andenken lebt noch unter Denen fort, die ihn gehört haben, und Alle stimmen darin überein, daß er im höchsten Grade alle die Fähigkeiten vereint besaß, die seine Vorgänger einzeln inne hatten. Wer Paganini mit anderen Meistern vergleicht, der muß eingestehen, daß er alle Schranken, welche bis dahin bestanden, durchbrochen und sich einen ganz eigenen, neuen Weg gebahnt hatte, der ihn von großen Künstlern so wesentlich absonderte, daß Jeder, der ihn zum ersten Male hörte, über das durchaus Neue, Unerwartete in Erstaunen, Verwunderung und Entzücken gerieth, da er, bei diesem allgewaltigen, alles bezwingenden Mechanismus seines Spiels, zu gleicher Zeit der Phantasie gränzenlosen Spielraum gewährte, indem er seinem Instrumente den göttlichen Hauch der Menschenstimme zu geben wußte und damit die innersten Tiefen des Gemüthes durchdrang. Ueberhaupt verstand er Wirkungen auf seinem Instrumente hervorzubringen, von denen man bis damals keine Ahnung hatte, so daß der Sprache die Worte fehlen, um von dem Bericht zu geben, was man von ihm hörte. Man war nicht zufrieden (schrieb Guhr), Paganini als Künstler groß und einzig zu finden, und deshalb bemühten müßige Köpfe sich — vielleicht durch sein leidend aussehendes Aeußere veranlaßt — seine Person in einen Conflict von widrigen Lebensereignissen zu bringen. Bald sollte er in den Kerkern der Inquisition geschmachtet, bald unter Räubern gelebt haben, bald als Carbonare verhaftet, bald der Mörder seiner Frau gewesen sein, und was dergleichen Mährchen mehr waren. Alles dieses ist unwahr. Man wird vielleicht der Wahrheit nahe kommen, wenn man sich den mit einer glühenden Einbildungskraft begabten jungen Künstler von 24 Jahren (bei seinem Auftreten in Deutschland war er ein Vierziger) als lebenslustig, vielleicht auch etwas leichtsinnig denkt, was besonders in Hinsicht des hohen Hazardspieles zu jener Zeit

der Fall gewesen sein soll. Paganini selbst fand es für nöthig, da ihm jene Gerüchte zu Gehör kamen, in Wien sich gegen diese kränkenden Andichtungen öffentlich zu verwahren; aber es schien dem größeren Publikum beinahe unmöglich, sich von der einmal gefaßten Lieblingsidee zu trennen: „er könne seine große Kunstfertigkeit nur in Kerkern, seiner persönlichen Freiheit beraubt, erlangt haben." Ferner erzählte man, daß er seine eminente Kunstfertigkeit auf der G-Saite nur einem grausamen Kerkermeister verdanke, der ihm verweigert, die drei höheren Saiten, die ihm nach und nach auf der Geige gesprungen waren, wieder zu ersetzen, wodurch er sich nur auf die G-Saite reducirt sah, und auf solche Weise es auf derselben zu einer solchen ungeheuren Fertigkeit brachte. Das klingt freilich sehr schauerlich und romantisch. — Der Capellmeister Guhr versichert jedoch, daß, nach Paganini's Erzählung, die er aus seinem Munde gehört, die Geschichte mit der G-Saite in der That wie ein Mährchen ist und dieses einen viel heitereren Charakter trägt. Die Idee, ganze Stücke auf der G-Saite auszuführen, ist eigentlich nicht von ihm, sondern die Veranlassung dazu war die Schwester Napoleons I., die Prinzessin Elise, Herzogin von Toscana. Paganini verliebte sich in Toscana, wo er angestellt war, in eine Hofdame. Durch einen musikalischen Scherz suchte er derselben seine Leidenschaft zu erkennen zu geben, indem er eine Sonate für die G- und E-Saite componirte, welche das Gespräch zweier Liebenden ausdrücken sollte. Diese musikalische Unterredung fand bei der Auserwählten, sowie bei Hofe großen Beifall, und die Prinzessin Elise forderte Paganini auf, nun einmal auch als Mann allein und in kräftigen Tönen zu sprechen. Sein Genie ergriff diese Idee mächtig und von nun an führte er mit dem höchsten enthusiastischen Beifall der entzückten Zuhörer ganze Tonstücke auf der G-Saite aus, deren Erfindung eben so ergreifend, als die Ausführung bezaubernd war.

Bei näherer Bekanntschaft fand man bei Paganini das kindlichste Gemüth, da derselbe nur für seine Kunst und für seinen damals vier Jahre alten Sohn lebte, an dem er mit der größten

Liebe hing und für den er sparte. — Paganini erhielt seinen ersten Unterricht, wie schon gesagt, bei einem pedantischen Lehrer, und die große Ausbildung seines Talents verdankt er sich allein.

Im Jahre 1828 reiste er nach Wien und seine Triumphzüge trugen ihn weiter nach Deutschland, Frankreich und England. Im Jahre 1834 kehrte er nach Parma zurück und kaufte daselbst die Villa Gajona; seine Gesundheit war in seinen letzten Jahren sehr angegriffen. Seinen kränklichen Zustand schrieb er selbst der falschen Behandlung eines berühmten italienischen Arztes zu. Doch wurde auch bei der Herausnahme eines Zahnes in Breslau seine untere Kinnlade so verletzt, daß er sämmtliche untere Zähne verlor und furchtbare Schmerzen auszustehen hatte. Er starb in Nizza, wo er nicht beerdigt werden durfte, weil er vor seinem Ende die priesterliche Weihe nicht empfangen wollte; er wurde daher nach seiner Villa transportirt. Seine bedeutenden Concertcompositionen, bis dahin Manuscript in den Händen seines Sohnes, erschienen Ende 1851. Vorher erschienen 24 Capricen für Violine, 6 Sonaten für Violine und Guitarre und 6 Quartette für Violine, Bratsche, Guitarre und Violoncell. Mehreres erschien unter seinem Namen, was nicht von ihm ist. Sein oftmals gerügter Geiz ist insofern eine Erfindung, als er große Summen für die Armen gab. Da er vermögend war, so fehlte es allerdings nicht an Leuten, die seine Thüre belagerten, doch diese wies er gewöhnlich hart weg. Sein Sohn Achilles erbte von ihm gegen zwei Millionen Francs.

Louis Spohr,

geb. 1784 in Braunschweig, Generalmusikdirector und kurfürstlicher Hofcapellmeister in Cassel, Ritter verschiedener Orden, Doctor der Tonkunst, war einer von den größten Geigern deutscher Schule, frei von aller Charlatanerie. Sein wahrhaft großartiger, markiger Ton, seine Gediegenheit im Spiel, mit der größten Reinheit in der

Intonation gepaart, werden ihn unvergeßlich machen, abgesehen von seiner Bedeutung als Componist von Opern, Symphonien u. s. w., dessen Originalität für alle Zeiten als classisch anerkannt bleiben wird. Seine Concerte für Violine sind von der Art, daß sie als Compositionen dieses Genres mit obenan stehen. Die Tutti in seinen Concerten sind nicht bloße Ausfüllmusik, die dem Solospieler eine Erholung gewährt, sondern in ihrer Erfindung von der Art, daß man diese Werke Symphonien mit obligater Violine nennen könnte. Man erinnere sich an sein Violinconcert in Form einer Gesangsscene. Spohr's musikalische Fähigkeiten zeigten sich schon frühzeitig und sein Violinspiel in seinen Knabenjahren war von der Art, daß man ihm in seinem fünfzehnten Jahre das Rescript als herzoglicher Kammermusikus ertheilte. Sein erster Ausflug als Künstler begann aber unter merkwürdig ungünstigen Umständen, wie sie nur höchst selten vorkommen dürften. Im Besitz einer ausgezeichneten Geige, welche, wie man behauptet, ein Geschenk des kunstliebenden Herzogs von Braunschweig war, trat er mit dieser in seinem 19. Jahre (1804) seine erste Kunstreise von Braunschweig nach Göttingen an. Er fuhr, nach der damaligen Art zu reisen, in einer sogenannten Retourkutsche von Braunschweig nach Göttingen, in welcher Stadt er zum ersten Male als junger Künstler ein Concert zu geben beabsichtigte. Der Geigenkasten, welcher seine kostbare Violine barg, und sein Reisekoffer mit Kleidungsstücken und Noten waren hinten auf die Postkutsche gebunden. Besorgt um seine Effecten, blickte Spohr beim Dunkelwerden aus dem Schlage heraus, und selbst eine halbe Stunde vor Göttingen, in der Nähe des Dorfes Weende, gewahrte er noch, daß diese sich auf dem Wagen befanden. Am Thor von Göttingen angekommen, mußten die Reisenden nach damaliger Sitte sich recognosciren lassen, und nach dem Aussteigen bemerkt Spohr mit Schrecken, daß Koffer und Geigenkasten spurlos verschwunden waren. Im höchsten Grade bestürzt, rennt er auf die Landstraße zurück, aber erfolglos war sein Bemühen. Bei der Polizei sofort angezeigt, stellt diese am anderen Morgen ihre Recherchen an und

man fand auf dem Felde, nicht weit von der Chaussee, den natürlich leeren Geigenkasten und den ebenfalls leeren Koffer — Geige und Kleider sah er niemals wieder. Nur die umherliegenden Noten hatten die Diebe für unwerth gehalten. Schnell verbreitete sich dieses Ereigniß in der Stadt und erregte besonders bei den Studenten mitleidige Seelen. Sie nahmen sich auf alle Weise des jugendlichen Virtuosen an und bestimmten ihn durch Zureden, mit der leidlichen Geige eines Studenten und erborgten Frack und Beinkleidern das Concert dennoch zu bewerkstelligen. Spohr willigte endlich ein, das Concert hatte glänzenden Erfolg, des jungen Künstlers Spiel erregte Enthusiasmus, besonders hatte er durch ein wundervolles Adagio die Zuhörer — mit einem Worte gesagt — hingerissen. Freilich war er durch diesen unglücklichen Zufall, durch welchen er seine Violine verlor, genöthigt, nach Braunschweig zurückzukehren, und mußte vorläufig auf eine weitere Kunstreise verzichten. Er hielt sich noch ein Jahr in Braunschweig auf, während welcher Zeit er sich ein anderes Instrument zu verschaffen wußte, und trat mit diesem eine neue Kunstreise an, die ihn in großen Ruf brachte. Spohr erklärte selbst, daß er erst in späteren Jahren wieder in Besitz eines ähnlichen Instruments gekommen sei. Wer mag wohl jetzt im Besitz der dazumal gestohlenen Violine sein?

Spohr war von stattlicher Figur und kräftigem Wuchse. Er verband mit einem imposanten Aeußern edle Gesichtszüge. Fremden gegenüber war er zurückhaltend, fast wortkarg, dagegen konnte er im Häuslichen und in kleinen Kreisen sehr liebenswürdig sein. Eine Glanzseite Spohr's ist noch die, daß er sich für alles Neue interessirte und an jedem Werke dasjenige rühmte, was geistreich und originell war. So brachte er Opern von verschiedenen neuen Componisten zur Aufführung, auch wenn sie sich zur Zeit noch keines Rufes zu erfreuen hatten. Seine Thätigkeit als Componist war groß, denn außer seinen Opern, Oratorien, Symphonien u. A. schuf er für Violine 15 Concerte, 33 Quartette, 5 Quintette, 5 Pianoforte=Trios und 4 Doppelquartette. Seit 1858, wo Spohr den Arm gebrochen, war er gezwungen, sein Violinspiel

aufzugeben; von dieser Zeit an componirte er auch nicht mehr und seit dieser Unthätigkeit nahmen die Kräfte dieses Künstlerheros sichtlich ab. Er starb den 22. October 1859 in Cassel. R. Wagner's Urtheil über Spohr lautet: „Den Verlust Ludwig Spohr's betrauert die ganze musikalische Welt; ihr überlasse ich, zu ermessen, welche reiche Kraft, welche edle Productivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich mahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet ward und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen vertraute reine Flamme, pflegten und auf deutschem Heerde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: es war ein redlicher, ernster Meister seiner Kunst; der Halt und Haft seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und seine schönste Erquickung quoll aus der Kraft des Glaubens. Und dieser Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was er nicht verständlich fand, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen; dies war seine ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit. — Was ihm dagegen verständlich schien, das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernst um die Kunst! Und hierin lag das Band, das ihn noch ihm hohen Alter an das neue Kunstleben knüpfte. Ehre unserm Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“

Franz Joseph Anderle

war der Sohn eines wohlhabenden Bauers zu Podiebrad in Böhmen, und für Musik schon als Knabe sehr empfänglich. Er spielte sehr gut Violine, konnte aber von seinen Eltern niemals die Einwilligung erhalten, sich noch mehr in dieser Kunst zu vervollkommnen. Die entlegensten Orte, wo Niemand ihn sah und hörte, suchte er daher auf und spielte hier ganze Nächte hindurch auf einer ganz vorzüglichen Geige, mit dem rastlosen Streben, es zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Dadurch aber ward seine Liebe zu seinem Instrumente zur wahren Leidenschaft; von den Seinigen darüber vielleicht zur Rede gestellt, verließ er heimlich in einer Nacht des Jahres 1762 sein einträgliches Geschäft, ja Weib und Kinder, und ging, ohne Jemand etwas zu sagen und ohne Abschied zu nehmen, mit seiner Geige und einigen Ducaten in der Tasche auf gut Glück, ohne eigentliche Bestimmung, fort in die weite Welt. Zunächst kam er nach Polen, wo sein seltenes, überaus kunstreiches Spiel großes Aufsehen erregte und ihm viel Geld einbrachte. Darauf ging er nach Ungarn. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Großen des Reiches aufmerksam auf ihn wurden; er fand die regste Theilnahme und reichste Unterstützung bei ihnen und wurde endlich veranlaßt, sich unter ihnen einen bleibenden Wohnsitz zu wählen. Er that dies, aber nicht mit den Gefühlen, die man von einem Herzen, das für die Kunst so viel empfand, hätte erwarten sollen. Obgleich begünstigt vom irdischen Glücke, sah er seine Familie nie wieder, wir wissen kaum, ob er ein Verlangen darnach hegte; dieser Grund aber mochte es sein, warum er später in dem Zustande tödtlicher Raserei sein Lieblingsinstrument gewaltsam mit Füßen trat und sein Leben endete. Viele hat dies an Anderle's Kunst zweifeln machen wollen, auch wohl nicht ganz mit Unrecht, da die Natur selbst Kunst und Tugend, Schönheit und Sittlichkeit auf das Innigste vereint.

Bonaparte Alexander Boucher,

geb. 1770 in Paris, ein reichbegabter Violinspieler, zog es vor, das Publikum in seinen Concerten durch damals unbegreifliche Kunststückchen, durch Flageolet- und Pizzicatospiel, anstatt durch wahre Kunst, in Erstaunen zu setzen. Er verstand nicht wie Paganini mit der wahren Kunst das Flageolet- und Pizzicatospiel in einer solchen Weise zu verbinden, daß auch die Kenner dabei befriedigt wurden; er suchte meist nur den allgemeinen Haufen zu ergötzen. Daher war er als Charlatan verschrieen und kam deshalb nicht zur vollgültigen Anerkennung. Boucher war außerdem höchst origineller Natur und ein sehr excentrischer Kopf, womit er nicht selten anstieß. In seinem Aeußeren hatte Boucher eine große Aehnlichkeit, selbst in Gang und Haltung, mit Napoleon I., was Anlaß zu vielen Anecdoten gab, und galt überhaupt in Frankreich als ein originelles Genie. Er machte Kunstreisen in Spanien, Deutschland, Italien, England, Rußland und Dänemark. In Dänemark soll er eine große herrnhutische Gesellschaft durch ein „wahrhaft lüsternes Spiel" fast bis zur Verzweiflung gebracht haben, bis er in dem Augenblicke, wo man ihm das weitere Spiel zu untersagen sich anschickte, auf seiner Geige plötzlich durch einen anderen bereit liegenden Bogen, welcher locker geschraubt war, auf allen vier Saiten einen Choral spielte, der die Zuhörenden endlich bis zum Niederknieen und Beten rührte. — Einen überwältigenden Eindruck machte sein Spiel auf die Douaniers, welche in Dover sein Instrument confisciren wollten. Schnell darnach greifend, spielte er das „God save the king" mit improvisirten Variationen, und die vorher durch Bitten nicht zu erweichenden Zollwächter ließen ihn in Frieden ziehen, ohne seine Geige zu confisciren. —

Boucher gab im Jahre 1859 sein Abschiedsconcert für seine Lebenszeit — um damit seine öffentliche Virtuosenlaufbahn zu beschließen. Sein Tod erfolgte den 27. December 1861.

Wenn man diesem Künstler trotz seines überaus fertigen, präcisen und feinen Spieles die verschiedenartigsten Vorwürfe machte und seinen Vortrag barock nannte, so lag doch der Grund seiner sonderbaren Erscheinung lediglich in seiner künstlerischen Erziehung. „Schon in seinem sechsten Jahre ließ er sich vor dem Dauphin und im achten im Concert spirituel hören; aber keine Gelegenheit wollte sich ihm darbieten, eigentlichen Unterricht in der Kunst zu erhalten; was er konnte und was er leistete, hatte er nur durch sich selbst gelernt, und seine Eltern waren viel zu arm, um irgend etwas für Unterricht für ihn ausgeben zu können. Dieser Umstand war es denn auch, der ihn nöthigte, als Knabe von 12 Jahren auf öffentlichen Tanzböden zu spielen, um Geld zu verdienen, um deswillen allein nur seine Eltern ihm erlaubt hatten, von aller Arbeit sich zurückzuhalten und fleißig Violine zu üben; auch der nachherige Aufenthalt als Bedienter in dem Hause des berühmten Violin- und Harfenspielers Vicomte de Marie konnte nur von geringem Vortheile für ihn sein, da die ihm als solchem obliegenden Geschäfte gar wenig Zeit zu eigentlichen Kunststudien übrig ließen: was er von seinem Herrn absehen und seinem Gedächtnisse einprägen konnte, nur das Eine blieb fest. So kam er denn endlich, durch Armuth genöthigt und schon zufrieden, wenn er nur etwas durch seine Geschicklichkeit verdienen konnte, in das damalige Théâtre de la Cité, wo er in einer berühmten Posse die Rolle eines Fiedlers übernehmen mußte, die vor ihm jeder andere Spieler ausgeschlagen hatte. Die originelle Laune, das lebhafte Temperament des jungen Boucher paßten ganz dazu, ja er hatte nachgerade selbst seine größte Freude daran, das Pariser Publikum durch allerhand tolle Streiche auf seinem Instrumente und in seinem ganzen Auftreten alle Abende zum Lachen zu bringen, und von einer dummen Einbildung und jugendlichen Einfalt befangen, fühlte er sich glücklich in der wunderlichen Berühmtheit, zu welcher er dadurch gelangte. Hier aber liegt der Grund von der Art und Weise seiner ganzen späteren Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst. Der Knabe hatte ein Alter erreicht, wo er selbst anfing zu em-

pfinden; der Keim gährte in fruchtbarem Boden, der Halm wand sich aus der engen Zelle, und welchen Führer er nun zuerst fand in der unbegrenzten Freiheit, dem folgte er und dessen Weisung galt ihm für sein ganzes Leben. — Sein lebhafter Geist riß ihn mit fort in den Strudel der vorletzten Revolution; er zeichnete sich aus als Militär und gab mehrere Male als Anführer kleinerer Milizhaufen Beweise von ritterlichem Muthe und Tapferkeit. Die Auszeichnungen, die ihm dafür zu Theil wurden, vermehrten seine ihm schon angeborene Eitelkeit, das Verlangen nach Besonderem, welches er nachgehends bei seinem Rücktritte zur Musik, nach hergestellter Ruhe, natürlich durch nichts Anderes zu befriedigen wußte, als durch eine besondere, von jeder anderen abweichende Spielart, die wiederum, aus leicht zu begreifenden Gründen, keinen anderen als nur den Charakter der früher von ihm cultivirten komischen, die nun aber bei vermehrter Fingerfertigkeit gar oft in die eigentliche barocke ausarten mußte, an sich tragen konnte. Daß er sich dadurch, so viel Aufsehen er damit auch beim Publikum machte, unter den Musikern nicht wenig Feinde zuzog, kann nicht wundern. Nichts wollte ihm glücken; bei dem Theater Feydeau angestellt, bewarb er sich um die durch Rode's Abreise erledigte Lehrerstelle am Conservatorio, aber vergebens.“ Diese fehlgeschlagenen Hoffnungen konnten ihn natürlich nicht an Paris fesseln und er reiste nach Spanien, wo seine Concerte stark besucht wurden. Doch auch da lächelte ihm nicht immer das Glück, die Unkenntniß der spanischen Sprache verursachte ihm Schwierigkeiten, bis der König Carl VI., der selbst leidenschaftlich Violine spielte und von ihm hörte, sich seiner annahm und ihm als Solospieler in seiner Capelle eine Anstellung gab. Nach vier Jahren kehrte er im Jahre 1809 nach Frankreich zurück. Nach seiner Verheirathung mit der ausgezeichneten Harfenistin Celeste Boucher unternahm er mit derselben viele Kunstreisen, ohne eine feste Anstellung zu bekommen. Die über sein Spiel verbreiteten Nachrichten mochten auch wohl dazu beitragen, daß seine Concerte bald stark, bald mittelmäßig, bald dürftig besucht wurden, jenachdem auch wohl sein „meisterhaft

spielendes Spiel“ ansprach. In Bern dirigirte er bei einer großen Musikaufführung Haydn's Oratorium: „die Schöpfung“. Diese fiel so gut aus, daß man ihm zu Ehren eine goldene Medaille schlug, mit der Inschrift: à l'Alexandre Boucher. — Wie schon bemerkt, hatte Boucher eine große Aehnlichkeit mit Napoleon, besonders, wenn er wie Letzterer die Arme unterschlug, und er mochte wohl nach seiner Versicherung auf diese Weise im damaligen französischen Kriege selbst in Gefahr gekommen sein, als man ihn für Napoleon hielt. Als Boucher in Petersburg war, benutzte dies der Kaiser Alexander zu einem scherzhaften Auftritte. Die Mutter des Kaisers hatte schon längst gewünscht, Napoleon persönlich zu sehen. Der Kaiser ließ daher Boucher zu sich rufen und befahl ihm, eine vorhandene Jägeruniform des französischen Kaisers anzuziehen. In diesem Costüm stellte Kaiser Alexander Boucher seiner Mutter mit den Worten vor: „Hier sehen Sie einen großen Mann.“ Die Fürstin war höchst erstaunt, noch mehr aber, als Boucher um sein Instrument bat und ihr ein sehr gefühlvolles Adagio vorspielte. — Im Jahre 1825 und 1826 concertirte Boucher in Berlin. Ein Kenner schilderte dort sein Spiel: „Mit eben dem Striche, mit dem er das Herz zu entzücken vermag, zerreißt er auch das Ohr, er könnte der größte Violinist der Welt sein, wenn er es nicht vorzöge, der bizarreste genannt zu werden.“ — Die wenigen von ihm im Druck erschienenen Violincompositionen, worin wie in seinem Spiel allerhand Kunststückchen mit springendem Bogen u. s. w. vorkommen, dürften wohl schwerlich von kunstgerecht gebildeten Geigern auszuführen sein.

Franz Benda,

geb. 1709, ein Böhme, kam schon in früher Jugend als Discantist an die Nicolaikirche in Prag, ging heimlich nach Dresden und ließ

sich daselbst unter die Capellknaben aufnehmen, verließ abermals seinen Posten und reiste in seine Heimath, hatte aber auf der Reise seine schöne Discantstimme verloren. Während seines kurzen Aufenthalts bei seinen Eltern erhielt er aber eine herrliche tiefe Altstimme, ging nach Prag, wurde daselbst im Jesuiten-Seminar aufgenommen und trat in das Chor der Kreuzherren. Als er seine Altstimme verlor, nöthigten ihn bedrängte Umstände, sich einer Prager Musikbande als Tanzgeiger anzuschließen, nachdem er bei einem blinden Juden, Namens Löbel, das Nöthigste gelernt. In Prag finden wir ihn in seinem 18. Jahre, wo er unter Konyczek mit großem Fleiße Violine übte; er ging nach zehn Wochen nach Wien und bildete dort sich weiter aus, trat in die Dienste des Grafen von Uhlefeld, dann bald des Feldmarschalls Montecuculi, ferner des Barons Andler, der ihn mit nach Herrmannstadt in Siebenbürgen nahm, dort endlich in die Dienste des Marquis von Luneville, und hierauf ging er mit drei Andern nach Warschau. Daselbst wurde er (20 Jahre alt) Capellmeister beim Starosten Szaniawski, wo er sehr angestrengt anderthalb Jahr blieb. Der Prinz von Preußen, nachmaliger König Friedrich der Große, berief ihn nach Ruppin. Nach Graun's Tode wurde er 1771 Concertmeister, wobei er stets des Königs Flötenconcerte begleitete. —

Benda ist gewissermaßen der Repräsentant einer eigenen Methode des Violinspiels, denn bei ihm war die Hauptsache ein schöner singender Ton. Seine Kenntniß des Gesanges hatte ihn zum Sänger auf seinem Instrumente gemacht und veranlaßt. Ausländische Virtuosen suchten ihn nachzuahmen und gaben seine Manier für die ihrige aus. In Hiller's Biographie dieses Meisters wird sein Violinspiel so geschildert: „Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolge

zog." Dadurch griff er mächtig in das Kunstleben ein und bildete viele vortreffliche Schüler. Seine „Etudes ou Caprices pour le Violon Liv. 1. 2 und Exercices pour Violon Liv. 3 sind heute noch achtbare Werke.

Henri Vieuxtemps,

ein Belgier, wurde 1820 in Verviers geboren. Seinen ersten Unterricht auf der Violine erhielt er von seinem Vater, einem Instrumentenmacher. Schon im siebenten Jahre trat er öffentlich in Concerten auf. Sein Genie erkannte sofort der Geigenvirtuos Beriot, welcher ihn hörte und es über sich nahm, ihn weiter auszubilden, auch den Vater Vieuxtemps' bewog, nach Brüssel überzusiedeln. Unter Beriot's Leitung machte der junge Vieuxtemps ungeheuere Fortschritte, so daß er als vollkommen ausgebildet von diesem nach zwei Jahren entlassen wurde, und sein Vater unternahm mit ihm Kunstreisen durch Deutschland mit glänzendem Erfolge. Bei seinem Aufenthalte in Wien nahm er bei dem bekannten Musiktheoretiker Sechter Unterricht in der Harmonielehre. Nach Brüssel zurückgekehrt, reiste er nach Paris, um dort Concerte zu geben, auch bei Reicha weitere Studien in der Tonsetzkunst zu machen. Hierauf begab er sich nach Rußland. In Rußland selbst wurde er von einem kunstliebenden reichen Russen veranlaßt, sein Absteigequartier in dessen Hause zu nehmen. In diesem Hause erlebte er ein kleines Abenteuer. Als Vieuxtemps sich an die Mittagstafel setzen will, bemerkt er unter der Tafel ein großes schwarzes Thier, das seine glühenden Augen auf ihn richtet. „Lassen Sie sich nicht stören," sagte die freundliche Dame vom Hause, „es ist ein schwarzer Wolf, der zahm ist." Als der Virtuos im Begriff ist, sein ihm angewiesenes Schlafzimmer Abends zu betreten, folgt ihm der schwarze Wolf. „Lassen Sie sich nicht stören, es ist

der schwarze Wolf, der zahm ist, ich will ihn wegjagen," sagt der Bediente. Am anderen Morgen hört Vieuxtemps Flintenschüsse im Hofe. „Was bedeutet das?" fragt er den hereingetretenen Bedienten. „Lassen Sie sich nicht stören," antwortet dieser, „man hat den schwarzen Wolf erschossen, weil er vorige Nacht unseren Koch zerrissen hat."

In Paris trat er im Jahre 1840 auf und erregte durch sein erstes Concert eigener Composition großes Aufsehen. Mit gleichen Acclamationen wurde er als Virtuos auch in England aufgenommen. Nach Amerika reiste er im Jahre 1844 und feierte dort viele Triumphe. Zwei Jahre später erhielt er einen Ruf nach St. Petersburg als Solo-Virtuos des Kaisers, eine Stelle, die seit dem Abgang Rode's nicht wieder besetzt worden war. Da ihm jedoch das Klima nicht zusagte, gab er diese Stellung 1852 wieder auf und unternahm neue Kunstreisen nach der Türkei, Italien und dem südlichen Frankreich, welche ihm neue Lorbeeren brachten. Im Jahre 1857 besuchte er zum zweiten Mal Amerika. In Frankfurt hat er sich seit einigen Jahren angekauft. Doch gönnte er sich auch da keine Ruhe und wurde von dem aus Amerika kommenden Director Ullmann für die berühmten Patti-Concerte gewonnen, in welchen er als Stern erster Größe glänzte. Schon vorher hatten europäische Fürsten durch verschiedene Orden ihn ausgezeichnet. — Vieuxtemps steht in der ersten Reihe der Virtuosen und beweist seine Meisterschaft nicht blos in Einzelnheiten, sondern diese erstreckt sich auf Alles, was auf der Violine überhaupt geleistet werden kann, worüber alle Kritiker einverstanden sind. Als Componist hat er in seinem Genre Vorzügliches geleistet, wie seine Concerte für Violine und andere Compositionen mit Pianofortebegleitung hinlänglich darthun.

Carl Lipinski

gehört zu den größten Geigern, welche einen Weltruf erhielten. Er wurde im Jahre 1790 zu Radzyn in Polen geboren. Sein Vater, ein guter Musiker, unterrichtete ihn selbst und gab ihm eine ausgezeichnete Erziehung. In seinem sechsten Jahre war er schon Virtuos. Ehe er als Violinvirtuos auftrat, war sein Hauptinstrument das Violoncell, auf welchem er eine große Fertigkeit entwickelte. In seinem 20. Lebensjahre finden wir ihn als Musikdirector am Theater in Lemberg, welches Amt er mit dem besten Erfolge verwaltete. Dabei blieb diesem thätigen Manne noch Zeit, sich im Theoretischen und in Fertigkeiten in der Kunst weiter zu bilden. Es war ihm nicht genügend, sich zum bloßen virtuosen Geigenspiele heran zu arbeiten, denn er strebte nach dem Aechten und Gediegensten. Tändelnden Schmuck verschmähte er, vielmehr hielt er auf schönen vollen Ton und Gehalt, besaß auch Kraft genug, einseitigen Anfechtungen zu widerstehen, da ihm von Vielen verdacht wurde, daß er durch sein Spiel nicht zu leerer Verwunderung hinzureißen suchte, und nichts konnte ihn von seinem für gut erkannten Wege abbringen. Im Jahre 1814 vernahm er, daß L. Spohr in Wien concentirte, und begab sich deshalb dorthin, um diesen großen Meister zu hören. Nach Anhörung dieses tüchtigen Virtuosen erkannte Lipinski, daß sein eigener eingeschlagener Weg der richtige sei, da Spohr denselben Weg betreten, auf dem wahre Kunst in jeder Anforderung zu erlangen sei. Um auf diesem Wege sich in jeder Hinsicht zu veredeln, suchte er unaufhaltsam sich im soliden Spiele zu kräftigen. Als er die Kunde von Paganini's erfolgreichem Auftreten erfuhr, faßte er den Entschluß, eine Kunstreise nach Italien anzutreten, deren Hauptzweck nicht Geldgewinn war, sondern, um diesen neuen Meister zu hören. Es fehlte ihm auf dieser Kunstreise auch nicht an lebhaftem Beifalle in Oberitalien. Es wollte ihm jedoch nicht glücken, den Hauptzweck seiner Reise zu erreichen, denn Paganini vermied es absichtlich, von aus-

ländischen Virtuosen sich hören zu lassen, aus Furcht, man möchte seiner Geschicklichkeit etwas ablernen und nach Deutschland bringen, wohin er doch selbst zu reisen gedachte. Endlich erfuhr Lipinski, daß Paganini in Piacenza Concerte veranstalte und begab sich sogleich dorthin. Unerkannt kommt er dort an und hört Paganini's ersten Allegrosatz, welcher stürmisch applaudirt wurde, außer von Lipinski. Das folgende Adagio, höchst einfach, ging spurlos vorüber und nur Lipinski allein zollte ihm seinen Beifall. Seine Umgebungen werden dadurch auf ihn aufmerksam gemacht und nach mancherlei Fragen erklärt er ihnen, daß er selbst Künstler und aus Polen gekommen sei, um Paganini zu hören. Dies schmeichelte den Italienern und diese führten ihn nach beendigtem Concerte auf das Theater und stellten ihn dem Concertgeber vor. Paganini besuchte ihn des anderen Tages. Als Paganini den fremden Meister gehört hatte, forderte er ihn auf, mit ihm öffentlich Doppelconcerte zu spielen, was Lipinski zufrieden war. Von den Bewohnern der Stadt und der Umgegend wurde das angekündigte Concert beider Meister zahlreich besucht, und obgleich Beide in verschiedener Manier spielten, so erhielt doch jeder großen Beifall, was öfters geschah. Paganini machte Lipinski den Vorschlag, vereint in Italien Concerte zu geben, allein so gern Lipinski darauf eingegangen wäre, so hielt ihn doch die Sehnsucht nach seiner jungen Frau und nach seiner übrigen Familie davon ab. Er begab sich auf die Rückreise, da sein Hauptzweck erfüllt war. Nachdem er in seiner Heimath 1818 angekommen, fing man an, auch im Vaterlande ihn als Meister zu schätzen, da er im Auslande anerkannt und geehrt wurde, und seine ferneren Kunstreisen unter seinem Volke waren für ihn glänzend und ergiebig. Nun unternahm er auch größere Kunstreisen nach Deutschland, Ungarn und zurück nach St. Petersburg. Hier erhielt er vom Kaiser von Rußland den Titel eines ersten Violinisten Sr. Majestät des Kaisers. Um dafür dem Kaiser seinen Dank abzustatten, reiste er nach Warschau, wo er zufällig im Jahre 1829 mit Paganini zusammentraf. Ein Feind Lipinski's machte dem Italiener begreiflich, daß seine Einnahme

nicht wenig geschmälert werden müsse, wenn ein beliebter und vaterländischer Virtuos desselben Instruments zu derselben Zeit Concerte geben würde. Paganini sah dies ein und bat Lipinski, das Concert bis nach seiner Abreise zu verschieben. Lipinski würde diese Bitte erfüllt haben, wenn ihm nicht die eigentliche Absicht des Rathgebers nur zu bekannt geworden wäre, denn Letzterer bezweckte dadurch nichts Anderes, als nachher behaupten zu können, Lipinski habe es nicht gewagt, in Paganini's Gegenwart öffentlich aufzutreten und einer Vergleichung mit ihm sich auszusetzen. Lipinski sah sich daher genöthigt, Paganini's Gesuch abzuschlagen. Paganini, nicht wenig stolz auf den ihm überall zu Theil gewordenen stürmischen Beifall, ließ dem früheren Freunde sagen, er werde nicht klug handeln, wenn er sich nicht füge, denn er (Paganini) sei der Achilles unter den Violinspielern, unbesiegbar und unverwundbar. Da ließ ihm Lipinski bemerken, daß Achilles wenigstens an der Ferse verwundbar gewesen und daß ihm eben diese Wunde tödtlich geworden sei, und fügte hinzu, er werde sein Concert zuverlässig geben. Dies geschah, und unter den obwaltenden Umständen mußten sich allerdings zwei Parteien bilden. Die polnischen Zeitschriften stritten heftig für und wider, doch so, daß Lipinski als Sieger hervorging. Nach diesem ehrenvoll bestandenen Wettkampfe ging er zu seiner Familie nach Lemberg zurück. — Begleitet von seiner Frau und einer seiner Töchter trat er im Jahre 1835 eine große Kunstreise nach Deutschland, Frankreich und England an. Verschiedene Blätter, auch das Conversations-Lexicon von 1834, hatten ihn bereits zu den Todten gezählt, da er in Lemberg an der Cholera gestorben sei. Allein nur seine Frau war davon befallen worden, die jedoch auch nicht daran gestorben war. Nachdem er überall durch sein kernhaftes Meisterspiel Ruhm und Ehre geerntet, nahm er 1838 die Concertmeisterstelle an der königl. Hofcapelle in Dresden an. Im Jahre 1859 zog er sich auf sein Landgut Urlow bei Zorrow in Galizien zurück, woselbst er 1861 gestorben ist. — G. W. Fink sagt über ihn: „Er ist ein Künstler für sich und steht als solcher einzig da: doch ist seine Grundwesen-

heit in der deutschen Schule zu suchen. Sein vortreffliches Instrument ist ihm völlig unterthan, so daß es ihm jeden Befehl, jeden Wink, ja jede Laune in Ton verwandelt. Die größten Schwierigkeiten legen unter seinen Händen ihr sonst herbes Wesen gänzlich ab und erweisen sich so weich und geschmeidig, daß er ohne die geringste Gefahr, sicher in sich selbst, mit ihnen spielen kann. Dabei ist es ihm gegeben, den zaubermächtigen Proteus der Musik in allen seinen Verwandlungen schnell zu erkennen und festzuhalten, daß ihm der Weissagende stets die verborgensten Räthsel der Dinge enthüllt. Alles ist Ton, in jedem Seele, und jeder spricht Leben des innersten Gefühls. Sein Strich ist lang, breit, gewaltig, und wieder so zart, wie fernes Säuseln; jede Weise des Mannigfaltigen ist rund, voll, schwunghaft; auf den entgegengesetzten Punkten des Starken und Schwachen immer noch in den wunderbarsten Schattirungen verschieden prangend, so daß er das durchgreifend Starke mit Stärkerem, das Leiseste mit noch Leiserem überraschend und wohlthuend zugleich verherrlicht. Seine Kraftschattirung ungeheuerer Tonfülle, namentlich selbst in den höchsten Regionen der Violine, will sich kaum mit Worten darstellen lassen, und der Zauber seiner Tonlispel durchringelt noch im Verhauchenden die fernsten Winkel des Saales mit dem Schmelze des reinsten Tones. Braust auch einmal die freistürmende Tongewalt ein Komma über die Grenzlinien des Schönen, so ist sie auch schon dergestalt im unvermerktesten Uebergange in die rechte Stellung zurückgeführt, daß selbst aus dem Ueberschwange ein begeisternder Reiz mehr hervorzublühen scheint. So ist es auch mit dem geheimsten Flüstern des verstohlensten Seufzers, der sich ins Reich der Schatten zu verhauchen scheint. Es ist ein ächt deutscher Gesang, geistiger Macht und vollendeter Bravour entstammt: empfunden, nie süßelnd, vollgültig in sich, in Gluth die Leidenschaft selbst veredelnd in aller Treue für Recht und Wahrheit." —

Von seinen Manuscripten ist nicht viel gedruckt, da er diese den Verlegern nicht anbot. Sein Concert militaire ist noch jetzt bei vielen Virtuosen beliebt. Seine Compo-

sitionen sind gehaltvoll und daher bedeutenden Spielern zu empfehlen.

Rudolph Kreutzer

stammt von deutschen Eltern ab und wurde 1767 in Versailles geboren. Seine frühzeitig sich zeigenden Anlagen für Musik wurden in Paris von einem deutschen Violinisten, Anton Stanitz, ausgebildet, so daß er im 13. Jahre, 1780, im Concert spirituel durch den Vortrag eines schwierigen Concerts viel Aufsehen machte. Da seine Eltern nicht bemittelt waren, so nahm sich der Graf von Artois des hervorragenden Talents des kleinen Violinspielers an und sorgte für seine weitere Erziehung, indem er ihn den Unterricht Viotti's genießen ließ. Sein weiteres öffentliches Auftreten geschah nach drei Jahren in einem Concerte der berühmten Sängerin Mara, wo er Sensation erregte. Im Jahre 1792 verließ er Paris, um in Deutschland zu concertiren, wo sein Spiel meisterhaft befunden wurde. Seine Spielweise war die seines Lehrers Viotti: „Langer Bogenstrich, starker Ton, große Reinheit und Deutlichkeit auch im Schwierigen; besonders ausgezeichnet war sein Adagio." Nach seiner Rückkehr nach Paris hatte er zweierlei Stellen zu verwalten: als Concertmeister in der königl. Capelle und als Anführer des Orchesters der Opéra comique, wodurch er sich allgemeine Achtung erwarb. Mit dem berühmten Rode kämpfte er 1799 und 1800 öffentlich um den Preis, und jeder dieser beiden Künstler hatte seine Partei. Beide Geiger reussirten besonders in Kreutzer's Sinfonie concertante pour deux Violons principales à grand Orchestre (gedruckt 1800). Kreutzer wurde am Conservatorium zum Professor der Violine ernannt. Das veränderte Ministerium von 1824 wollte wegen früherer Verpflichtungen dem Geiger Habenek Kreutzer's Capellmeisterstelle an der großen Oper geben, allein Kreutzer widersetzte sich, auch noch bei

dem neuen Versuche, ihn zum zweiten Director des Conservatoriums zu ernennen, bis endlich die Verwaltung der großen Oper getheilt wurde und ihm die Aufsicht der Musik zufiel, worauf er zugab, daß Habeneck an seine Stelle als Capellmeister trat. Kreutzer stand in Ehren als Lehrer, Virtuos und als Componist. Seine Werke für Violine sind bekannt, besonders auch seine Theilnahme an der berühmten Violinschule des Pariser Conservatoriums von Baillot, Rode und Kreutzer (1803). Als er kränklich wurde, traf er Anstalten, daß sein Bruder, August Kreutzer, in seine Stellung trat, begab sich nach Genf, um seine Gesundheit herzustellen, starb aber dort nach langwieriger Krankheit im Jahre 1801, kurz nach Rode's Tode. Von Kreutzer's vier Opern ist besonders „Lodoiska" auch in Deutschland bekannt geworden.

Carl Philipp Lafont

wurde im Jahre 1781 in Paris geboren. Die Schwester des berühmten Violinisten Bertheaume ertheilte ihm den ersten Unterricht im Violinspiel. Bertheaume nahm sich aber des talentvollen Knaben bald selbst an und Lafont wurde sein Lieblingsschüler. Später machten Beide Kunstreisen in Deutschland. Nach fünf Jahren kehrten sie zurück nach Paris. Lafont fand bald, daß ihm noch viel fehle, als er Kreutzer gehört hatte, und nahm bei Letzterem zwei Jahre Unterricht und später bei Rode. Die eifrigen Studien unter diesen Meistern brachten Lafont auf die Stufe der Meisterschaft. Wenn er auch nicht in Allem seine Lehrer ganz erreichte, so hatte er doch eine eigenthümliche Richtung eingeschlagen, da sein graziöses Spiel im höchsten Grade ausgebildet war. Daher erhielt er auch auf seinen Kunstreisen durch Europa nach Petersburg überall den glänzendsten Beifall. Bei seinem Aufenthalte in Petersburg ernannte ihn Kaiser Alexander zu seinem ersten Violinisten und Concertmeister, in welcher Stellung er sechs Jahre blieb. Nach dieser

Zeit kehrte er nach Paris zurück, nachdem er in den größten Städten Deutschlands Concerte gegeben hatte, auch späterhin in England und Italien. Im Bewußtsein seines Rufes hatte er den Muth, mit Paganini in Mailand im Theater della Scala in einem Doppelconcert in die Schranken zu treten, ohne Paganini's Spiel zuvor gekannt zu haben. Während der Probe ließ Paganini nicht viel von seiner Kunst merken. Bei der Aufführung ließ er Lafont das erste Solo spielen und beim zweiten copirte er Lafont mit allen seinen kleinen graziösen Künsten, daß man glaubte, denselben Spieler zum zweiten Male zu hören, und das Publikum, welches die Absicht Paganini's errieth, brach in ein fröhliches Lachen und Beifallsrufen aus, wodurch Lafont in Verwirrung gerieth. Letzterer suchte nun im nächsten Solosatz sein Möglichstes zu leisten, aber auch Paganini zeigte nun seine höchste Kunst, so daß sich Lafont besiegt fühlte und als weltkluger Franzose sein Spiel unterbrach und Paganini die Geige vor die Füße legte, als Beweis, daß er der Besiegte sei. Das Publikum brach natürlich in stürmisches Beifallsjauchzen aus, was für Lafont wohl nicht erquicklich geklungen haben mag. In Frankreich hat er niemals davon gesprochen. — Im Jahre 1815 wurde er in Paris zum ersten Violinisten der k. Kammercapelle und späterhin zum ersten Accompagnisten der Herzogin von Berry ernannt. Früher, vor seinem Aufenthalte in Petersburg, war er als Concertmeister in der Capelle der Kaiserin Josephine angestellt gewesen. Unter seinen Compositionen befinden sich sieben Concerte für Violine und andere Solos für dieselbe. Mit Henri Herz zusammen finden sich zwölf Werkchen für Pianoforte und Violine, welche als Salonstücke beliebt waren. Es dürfte weniger bekannt sein, daß Lafont auch einige Jahre als Sänger am Theater Feydeau wirkte. Daher schrieb er auch für Gesangsmusik und hat wohl über 200 Romanzen im französischen Geschmack geschrieben. Vom Kaiser erhielt er den Orden der Ehrenlegion. Ein unerwarteter Tod ereilte ihn 1839 durch das Umwerfen eines Postwagens zwischen Bagnères und Tarbes in Frankreich.

Ole Bull

stammt aus Norwegen und ist im Jahre 1812 in Christiania, nach Anderen in Bergen geboren. Schon in seinem achten Jahre zeigten sich Spuren seines musikalischen Talents und die Violine war sein Lieblingsinstrument, auf welchem er ohne Lehrer sich meist nur heimlich übte, da seine Eltern ihm nicht gestatten wollten, Musiker zu werden, indem er Theologie oder Rechtswissenschaft studiren sollte. — Obgleich Ole Bull seinen Eltern folgte und das Rechtsstudium ergriff, erklärte er doch in seinem 20. Jahre denselben seinen festen Entschluß, der Musik zu leben, da er es im Geheimen zu einer großen Fertigkeit gebracht hatte. Sogleich unternahm er Kunstreisen durch Norwegen, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich. In Paris kam Ole Bull zur Zeit der Cholera an, wo sich Niemand nach einem Concerte sehnte. Bei der traurigen Stimmung und ohne ein Concert geben zu können, mußte auch seine Casse erschöpft werden. Dazu kam noch das Unglück, daß ihm seine Habseligkeiten und seine Violine gestohlen wurden. Drei Tage lang irrte er auf den Straßen umher, um nach seinem Eigenthum zu forschen, aber vergeblich, und am vierten Tage stürzte er sich aus Verzweiflung in die Seine, aus welcher man ihn aber rettete. Wenn er auch Gelegenheit fand, sich das Allernöthigste zu erwerben, so verkaufte er doch sein letztes Hemd, um Paganini zu hören. Im Besitz eines anderen Instruments, übte sich Ole Bull unablässig Tag und Nacht, um ein ebenbürtiger Rival Paganini's zu werden. In der nächsten Saison lächelte ihm das Glück wieder, denn sein erstes Concert brachte ihm 1200 Francs ein. Muthvoll ging er nach Italien, wo es ihm aber nicht glücken wollte. In Florenz stellte sich die Noth wieder ein, doch glücklicherweise befand sich dort zu derselben Zeit die berühmte Sängerin Malibran, welche mit dem Violinvirtuos Beriot in einem Gasthause wohnte. Die Malibran lud Ole Bull ein, für Beriot, welcher unwohl war, das bereits angekündigte Concert zu spielen, und er erhielt enthusiastischen Bei-

fall. Er feierte glänzende Triumphe auf dem Theater San Carlo in Neapel. An einem Abende mußte er ein und dasselbe Stück neunmal spielen. Da er Paganini täuschend nachzuahmen verstand, nannte man ihn den nordischen Paganini. Seine ferneren Kunstreisen nach Frankreich und England (1837) und später in den Vereinigten Staaten Amerikas, von 1852—1857, verschafften ihm Ehre und — Geld. Jetzt soll er in Bergen leben, doch unternahm er kürzlich neue Kunstreisen.

Die Literatur der Violine.

Die Literatur der Violine ist sehr reichhaltig, und es würde ein eigenes Heft füllen, wenn man Alles, was sie bereits geboten, hier namhaft machen wollte. Es mögen nur die anerkanntesten Werke angeführt werden, welche auf die Vervollkommnung der Technik der Geige einen besonderen Einfluß geübt haben, auch solche, welche neben diesem Zweck noch den der Unterhaltung haben, wie die Duette für Violine.

Violinschulen.

Baillot, J. P., L'art du Violon. Die Kunst des Violinspiels. Bei verschiedenen Verlegern mit verschiedenen Titeln.

Campagnoli, B., Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du Jeu de Violon (französisch und deutsch). Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Guhr, C., Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu spielen. Anhang zu jeder Violinschule. Mainz, Schott.

Mozart, L., Violinschule. Bei verschiedenen Verlegern.

Rode, Kreutzer und Baillot, Violinschule des Pariser Conservatoriums. In verschiedenen Ausgaben.

Spohr, L., Violinschule mit erläuternden Kupfertafeln. Wien, Haslinger.

Brähmig, B., Praktische Violinschule, insbesondere für Seminaristen und Präparanden. Leipzig, Merseburger.

Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel, besonders für Präparandenanstalten und Seminarien. Leipzig, Merseburger.

Burg, Robert, Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspiels. Leipzig, Kahnt.

David, Ferd., Violinschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schön, M., ABC des Violinspiels. Op. 32. Breslau, Leuckart.

Wohlfahrt, Praktische Violinschule für Kinder. Meißen, Goedsche.

Henning, C., Praktische Violinschule. Zeitz, Schieferdecker.

Volckmar, W., Praktische Violinschule. Kassel, Fischer.

Ries, Hub., Violinschule für den ersten Unterricht. Leipzig, Hofmeister.

Wichtl, G., Praktische Violinschule. Op. 11.

Zimmermann, Praktische Violinschule. Dresden, Meser.

Concerte und Concertstücke mit Orchester.

Beethoven, Romanze. Op. 40. Leipzig, Peters.
= Romanze. Op. 50. Wien, Haslinger.
= Concerto. Op. 61. = =

Maurer, L., Concert Nr. 2. Leipzig, Peters.

Rode, Air varié. G-dur. Leipzig, Senff.

Spohr, L., Concert Nr. 2. Op. 2. Leipzig, Peters. Nr. 6. Op. 28. Wien, Haslinger. Nr. 7. Op. 38. Leipzig, Peters. Nr. 8. Op. 47. Concert in Modo die Scena cantante. Ebendas. Nr. 11. Op. 70. Ebendas. Nr. 1. Op. 1. Concertino Nr. 2. Op. 92. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Molique, Concert Nr. 2. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Nr. 3. Op. 10. Ebendas.

David, Ferd., Concert Nr. 5. Op. 35. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Op. 3. 10. 23. Ebendas.

Lipinski, Concert militaire. Op. 21. Ebend. Op. 18. Ebend.

Vieuxtemps, Gr. Concerto. Op. 10. Mainz, Schott. Fantaisie-Caprice. Op. 11. Ebend. Concert. Op. 25. Leipzig, Kistner. Gr. Fantaisie sur des Thèmes slaves. Op. 27. Concert Nr. 2. Op. 19. Leipzig, Schuberth u. Comp. Souvenir de Russie. Fantaisie. Op. 21. Leipzig, Kistner.

Bazzini, Concertino. Op. 14. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Allegro de Concert. Op. 15. Braunschweig, Meyer.

Beriot, C., Concertino Nr. 2. Op. 32. Mainz, Schott. Concerto Nr. 3. Op. 44. Ebend. Concerto Nr. 5. Op. 55. Ebend.

Ernst, H. W., Concertino. Op. 12. Braunschweig, Meyer. Concert. Op. 23. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Rondo Papageno. Op. 20. Wien, Müller. Fantaisie brillante. Op. 11. Mainz, Schott.

Paganini, Concert Nr. 1. Op. 6. Nr. 2. Op. 7. Op. 8. Op. 11. Mainz, Schott.

Mendelssohn-Bartholdy, Concert. Op. 64. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Viotti, J. B., Vier Concerte. Leipzig, Senff.

Rode, P., Vier Concerte. Ebend.

Kreutzer, R., Vier Concerte. Ebend.

Kalliwoda, J. W., Concert Nr. 1. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Concertino. Op. 15. Leipzig, Peters. Concertino. Op. 72. Op. 100. Ebend.

Joachim, J., Concert. Op. 3. Concert in ungarischer Weise. Op. 11. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Prume, Fr., Morceau de Concert. Op. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Bott, J. J., Concertino. Op. 2. „La Polka". Caprice. Op. 14. Leipzig, Schuberth u. Comp.

Ole Bull, Adagio religioso. Op. 1. Nocturne. Op. 2. Ebend.

Hauser, M., „Das Vöglein im Baume". Caprice burlesque. Op. 34.

Etuden.

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Leipzig, Senff.
Fiorillo, F., Etude formant 36 Caprices. Ebend.
Rode, P., 24 Caprices. Leipzig, Peters.
David, Ferd., Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke. Op. 39. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
David, Ferd., 6 Capricen, Op. 9. 6 Capricen, Op. 20. Leipzig, Kistner.
Tartini, l'Art de l'archet. (Die Kunst der Bogenführung.) Offenbach, André.
Paganini, 24 Capricen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Alday, F., 28 Etudes, Op. 4. Leipzig, Kistner.
Bach, J. S., 6 Sonaten. (Studio ossia tre Sonate.) Ebend.
Baillot, 12 Etudes. Op. 2. Berlin, Schlesinger.
Benda, F., Exercices progressives. Liv. 3. Leipzig, Peters.
Beriot, 10 Etudes ou Caprices. Op. 9. Bonn, Simrock. 6 Etudes brill. Op. 17. Berlin, Schlesinger.
Blumenthal, 24 Etudes. Op. 68. Wien, Witzendorff.
Campagnoli, 6 Solos. Op. 6. 6 Fugues. Op. 10. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Eichler, F. W., 12 Etudes. Op. 1. Leipzig, Peters. 12 Etudes caractér. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 3 Lieder ohne Worte. Op. 4. Leipzig, Schuberth u. Comp.
Henning, C., Instructive Uebungsstücke. Op. 31. Leipzig, Merseburger.
Kalliwoda, Etudes en forme de Fantaisies. Op. 64. Leipzig, Peters.
Lipinski, 3 Capricci. Op. 10. Leipzig, Kistner. 3 Caprices de Concert. Op. 47. Wien, Haslinger.
Mayseder, 6 Etudes. Op. 29. Bei verschiedenen Verlegern.
Paganini, 6 Sonates. Op. 2. 3. Leipzig, Hofmeister.
= Merveille. Duo p. Viol. seul. Verschiedene Verleger.

Schön, M., 12 Etudes. Op. 3. Breslau, Leuckart.
Schubert, Fr., 9 Etudes. Op. 3. Leipzig, Kistner.
Spohr, L., Etudes. Cah. 1. 2. Wien, Diabelli.
Vieuxtemps, Gr. Concerto sans Accompagnement. Op. 10. Mainz, Schott.
Hauser, M., 6 Etudes de Concert. Op. 8. Leipzig, Schuberth u. Comp.
Hüllweck, Ferd., 6 Etudes. Leipzig, Kahnt.
Adelburg, 24 Etudes. Ebend.

Duetten für zwei Violinen.

Bei der Unzahl von Duetten für zwei Violinen ist natürlich von solchen abgesehen worden, welche unter die Arrangements aus Opern zu zählen oder aus anderen Werken entnommen sind. Bei der nachfolgenden Auswahl haben die besten Meister Berücksichtigung gefunden.

Bach, J. S., 5 Duos. Wien, Haslinger.
Baillot, 3 Duos. Op. 8. 16. Offenbach, André.
Beriot, 3 gr. Etudes. Op. 43. Mainz, Schott.
Blumenthal, 3 leichte Duetten. Op. 18. 19. 20. Wien, Haslinger.
Campagnoli, 3 Duos. Op. 9. 6 Duos fac. et progress. Op. 14. 3 Duos. Op. 19. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Cremont, 3 gr. Duos conc. Op. 10. 3 Duos. Op. 12. Leipzig, Kistner.
Eberwein, M., 3 Duos conc. Op. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Fiorillo, 6 Duos. Op. 14. Hamburg, Böhme.
Fodor, 6 Duos. Op. 12. 13. 14. Offenbach, André.
Hauptmann, M., 2 Duos conc. Op. 2. Leipzig, Peters. 3 Duos. Op. 16. Wien, Diabelli. 3 gr. Duos. Op. 17. Offenbach, André.
Jansa, 6 Duos fac. et progress. Op. 15. 16. Wien, Diabelli.

Kalliwoda, Gr. Duo. Op. 50. 2 Duos brill. et fac. Op. 70. 3 Duos brill. et fac. Op. 116. Leipzig, Peters.
Kreutzer, R., 3 Duos. Op. 11. Offenbach, André.
Haydn, J., 6 Duos. Op. 58. 3 Duos. Op. 91, 102, 103, 105. Offenbach, André.
Lubin, L. de St., Gr. Duo. Op. 3. Mainz, Schott. 3 Duos. Op. 31. Wien, Diabelli.
Mayseder, Duo conc. Op. 30, 31, 32. Berlin, Schlesinger.
Mozart, W. A., 3 Duos. Op. 70. Offenbach, André.
Mühling, A., 12 instructive Duettinen. Op. 25. Leipzig, Hofmeister.
Ries, H., 3 Duos. Op. 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Duos conc. Op. 8. Leipzig, Peters.
Rode, P., 3 Duos. Op. 18. Bei vielen Verlegern.
Rolla, A., 3 Duos. Op. 3. Bonn, Simrock. 3 Duetti progressivi. Op. 11. Leipzig, Hofmeister. 3 gr. Duetti. Op. 14. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Romberg, A., 3 Duos. Op. 4. Bonn, Simrock. 3 Duos. Op. 18. Ebend. 3 Duos. Op. 56. Leipzig, Peters.
Schön, M., Kleine moderne Duetten. Op. 13. Breslau, Leuckart.
Henning, C., Drei Duetten. Op. 36. Leipzig, Merseburger.
Spohr, 3 Duos conc. Op. 3. 2 Duos conc. Op. 9. 3 gr. Duos. Op. 39, 67. Leipzig, Peters.
Viotti, 6 Duos. Op. 19, 20, 21, 28. Bei vielen Verlegern.

Für Violine und Pianoforte.

Beethoven's Sonaten. Op. 5, 12, 23, 24, 30, 47, 69, 96, 102. Bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig und vielen anderen Verlegern.
Gleich, Ferd., 6 leichte Stücke. Op. 8. Leichte Tonstücke. Op. 21. Leipzig, Merseburger.

Henning, C., Volkslieder, bearbeitet. Op. 30, 33. Leipzig, Merseburger.

Hauptmann, M., 3 Sonaten. Op. 5, 23. Leipzig, Peters.

Haydn, Sonaten. Op. 69, 70, 75, 90, 102. Verschiedene Verleger.

Heller und Ernst, Pensées fugitives. Cah. 1—4. Leipzig, Kistner.

Henselt, Ad., Duo concert. Op. 14. Wien, Mechetti.

Herz und Lafont, Duo et Var. conc. Op. 18, 19, 24. Bei mehreren Verlegern.

Hummel, J. N., 3 Sonates. Op. 5. Offenbach, André. Amusement. Op. 108. Leipzig, Kistner u. A.

Kalkbrenner und Lafont, Gr. Duo conc. Op. 97. Leipzig, Kistner. Gr. Fantaisie brill. Op. 133. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Kuhlau, Gr. Sonate. Op. 33. Bonn, Simrock.

Mozart, Sonaten. Bei verschiedenen Verlegern.

Onslow, 3 Sonates. Op. 11. Duo. Op. 15. 3 Sonates. Op. 16. Gr. Duo conc. Op. 21, 29, 31. Bei verschiedenen Verlegern.

Prume, La mélancholie. Op. 1. Berlin, Schlesinger.

Ries, F., 2 Sonates. Op. 3, 8. 3 Sonates. Op. 16, 30, 38. Sonate. Op. 18, 19, 20, 21. Bonn, Simrock.

Spohr, Nachklänge einer Reise. Duett. Op. 96. Gr. Duo conc. Op. 112. Dresden, Friedel. Sonate. Op. 113, 114, 115. Leipzig, Schuberth u. Comp.

Weber, C. M., 3 Sonates progressives. Op. 10. Bonn, Simrock.

Vieuxtemps und Rubinstein, Gr. Duo sur le Prophète. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Eller, L., Adagio und Rondo. Op. 17. Capriccio. Op. 20. 2 Impromptus. Op. 21. Gr. Fantaisie. Op. 24. Leipzig, Schuberth u. Comp.

Ernst, Elegie. Mit Einleitung von Spohr. Ebend.

Vieuxtemps, Romanzen. Op. 7, 8. Ebend.

Etwas über Leopold Mozart und seine Violinschule.

Wenn auch Leopold Mozart stolz darauf sein konnte, der Vater des berühmten Wolfgang Amadeus Mozart zu sein, so würde doch auch ohne dieses Zusammentreffen sein Name in der musikalischen Welt nicht untergegangen sein, denn er ist hauptsächlich als Gründer der deutschen Schule des Violinspiels anzusehen. Nicht selten kommt es vor, daß über die virtuosen Leistungen der Violinspieler der Neuzeit in Tagesblättern (in musikalischen Blättern weniger) Urtheile fallen, oder auch nur mündlich ausgesprochen werden, wonach die enorme und fabelhafte Technik auf der Violine in besonderen Eigenheiten oder Manieren eine Errungenschaft unserer Zeit sein soll. — Hat man aber Gelegenheit, die Violinschule Leopold Mozart's in Augenschein zu nehmen, so wird man erstaunen, daß von Allem, was je in der Kunst des Violinspiels verwendet worden, Leopold Mozart vollkommen und genau unterrichtet war, und daß er schon das mit scharfen Worten rügt, was bei manchen Spielern der Neuzeit zur Manie geworden ist und später angedeutet werden soll. —

Leopold Mozart, oder mit vollständigem Namen Johann Georg Leopold Mozart, ist den 14. November 1719 geboren. Er stammt aus einer Familie, welche bereits im 17. Jahrhundert in Augsburg ansässig war und dort in nicht eben glänzenden Verhältnissen dem Handwerkerstande angehörig lebte. Johann Georg Mozart, der Großvater Leopold Mozart's, war Buchbindermeister und heirathete am 7. October 1708 die Wittwe eines Buchbindermeisters, Namens Anna Maria Peterin. (Im Mozarteum zu Salzburg wird ein in Oel gemaltes Portrait des Großvaters Leopold Mozart's aufbewahrt, das aber dem Sohn und Enkel nicht ähnlich sieht, doch eine schöne und stattliche Figur zeigt.)

Leopold Mozart war der jüngste Sohn dieser Ehe. „Mit einem klaren, scharfen Verstand und einem festen Willen begabt,

faßte er früh den Entschluß, sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses durch tüchtige geistige Bildung zu einer höheren Stellung hinauf zu arbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn (Wolfgang Amadeus Mozart) rühmen, daß ihm dies bei einem fortgesetzten Kampf gegen ungünstige Verhältnisse nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Sein musikalisches Talent, welches sich frühe zeigte, mußte ihm wie Vielen das Studium erleichtern." Als Knabe sang er als Discantist „oben auf dem Stieg bei der Orgl" in den Klöstern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz. Bei seinem Talente und Fleiße konnte er später als tüchtiger Organist eintreten, wie ein Herr von Freisinger dem Sohne bei dessen Aufenthalt in München (im Jahre 1777) erzählte. „Der Vater der genannten schönen Fräulein (schreibt dieser den 10. October) sagt, er kennt den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt. Er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrun, wo der Papa recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. Er sagte: Das war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und Händen; aber wohl unvergleichlich. Ja, ein ganzer Mann. Bei meinem Vattern galt er sehr viell; und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geistlich werden." Doch trotz der letzteren Bemerkung war Leopold Mozart später dennoch als Vater ein strenggläubiger Mann, der die Gesetze der Kirche genau befolgte. Dies findet sich in einem Briefe bestätigt, den er an seine Frau schrieb, als diese den Sohn im Jahre 1777 auf Reisen begleitete. Er schrieb: „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht das Beichten vergessen hat? Gott geht vor Allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott sei Dank gesagt, ich kam bei allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen."

Ueber die früheren Schicksale Leopold Mozart's, ehe er in Salzburg sich häuslich niederließ, ist man wenig unterrichtet, und weiß man nur, „daß er mit großen Anstrengungen es durchsetzte, Jura zu studiren, und sich zu diesem Zwecke nach Salzburg begab; da es ihm aber nicht gelingen wollte, eine Anstellung zu erhalten, sah er sich genöthigt, als Kammerdiener in den Dienst des Grafen Thurn, Domherrn in Salzburg, zu treten." Es ist schon angedeutet worden, daß er ein Orgelvirtuos war und die Musik überhaupt gründlich getrieben hatte. Durch Musikunterricht erwarb er sich seinen kärglichen Unterhalt. Da er als Violinspieler einen bedeutenden Ruf genoß, fand sich der Erzbischof Sigismund bewogen, ihm im Jahre 1743 als Hofmusikus in Salzburg eine Anstellung zu geben. In dieser Stellung vermählte er sich im Jahre 1747 mit Anna Maria Pertlin, einer Pflegetochter des Stiftes von St. Gilgen, deren Vater Pflegecommissar in Hildenstein war. Leopold Mozart und seine Frau galten ihrer Zeit als das schönste Ehepaar in ganz Salzburg, was noch vorhandene Portraits bezeugen. (Ein Portrait Leopold Mozart's findet sich in Kupferstich neben dem Titel seiner Violinschule. In dem Mozarteum zu Salzburg wird eine Bleistiftzeichnung aufbewahrt, welche mit dem Familienbilde vom Jahre 1780 im Wesentlichen übereinstimmt. Ebenso befindet sich im Mozarteum ein lebensgroßes Oelgemälde der Frau Leopold Mozarts, eine Copie, welche nach ihrem Tode nach dem gemalten Familienbilde gefertigt ist. Nach dieser Copie mußte sie eine kräftige, stattliche Frau von imposanter Schönheit gewesen sein.)

Leopold Mozart hatte frühzeitig in seinem Leben „eine harte Schule von Entbehrungen" durchzumachen, „die seinem Charakter und seinen Lebensansichten eine bestimmte Richtung gab. Frühzeitig hatte sich in ihm die Ueberzeugung befestigt, daß der Mensch nur durch eine angestrengte Uebung seiner Fähigkeiten und Kräfte das ihm gesteckte Ziel, sowohl in der geistigen Ausbildung, als in der bürgerlichen Stellung, erreichen kann. Demgemäß tritt als der auszeichnende Zug seines Charakters eine unerschütterliche

Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue in allen Lebensverhältnissen, in großen wie in kleinen Dingen, hervor, welche eine unnachsichtige Strenge in seinen Anforderungen an Andere, aber zuerst und vor Allem an sich selbst, begründete. So zeigte er sich in seinen amtlichen Verhältnissen, so als Lehrer und Erzieher, so namentlich in seinem religiösen Verhalten. Er war ein strenger Katholik, der nicht ohne Verwunderung bei Protestanten Sittlichkeit und Tugend anerkennt." Auf den Kunstreisen, die er später mit seinen Kindern, Wolfgang und Maria Anna, unternahm, machte er in Bezug auf das Letztere Erfahrungen und schrieb: „Die Barone Hopfgarten und Bose sind unsere getreuen Reisegefährten gewesen, bald haben wir ihnen, bald sie uns Quartier bestellt. Sie werden da ein paar Menschen sehen, die Alles haben, was ein ehrlicher Mann auf dieser Welt haben soll. Und wenn sie gleich Lutheraner sind, so sind sie doch ganz andere Lutheraner und Leute, an denen ich mich oft sehr erbaut habe." Die Sorge für das Seelenheil seiner Kinder ließ ihn fürchten, daß ein längerer Aufenthalt in protestantischen Ländern für diese nachtheilig sein könnte. Er verschmähte auch nicht, Bekehrungsversuche anzustellen. Ueber einen solchen Bekehrungsversuch findet man in einem Briefe von ihm aus London Folgendes: „Unter meinen Freunden in London ist ein gewisser Sipruntini, ein großer Virtuos auf dem Violoncell. Er ist der Sohn eines holländischen Juden, fand aber diesen Glauben und seine Ceremonien und Gebote, nachdem er Italien und Spanien durchreist hatte, lächerlich und verließ den Glauben. Da ich neulich von Glaubenssachen mit ihm sprach, fand ich aus allen seinen Reden, daß er sich dermalen begnügt, an Einen Gott zu glauben und ihn zuerst, dann seinen Nebenmenschen wie sich selbst zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben. Ich gab mir Mühe, ihm Begriffe von unserem Glauben beizubringen, und ich brachte es so weit, daß er nun mit mir einig ist, daß unter allen christlichen Glauben der katholische der beste ist. Ich werde nächstens wieder eine Attaque machen; man muß ganz gelinde drein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Missionarius in England!"

Es unterliegt keinem Zweifel, daß er in Bezug auf Religion einer „ungeheuchelten" Ueberzeugung folgte, da er Alles that, „was die Kirche von ihren Bekennern fordert;" er erfüllte es eifrig und pflichtgetreu. Diese wahrhafte Frömmigkeit blieb sich gleich bei schweren Verlusten. Es blieben ihm von sieben Kindern nur zwei am Leben, eine Tochter, Maria Anna (in der Familie Nannerl genannt), und ein Sohn, der später so berühmte Wolfgang Amadeus. Mit strenger Gewissenhaftigkeit erfüllte er seine Pflichten gegen Gott, die Kirche und gegen seine Familie auch unter drückenden Lebensverhältnissen.

Doch würde man sich „sehr irren, wenn man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten wollte. Er war vielmehr mit einem scharfen Verstande begabt, für dessen vielseitige Bildung er ungewöhnliche Anstrengungen machte, und hatte eine entschiedene Anlage und Neigung zur Kritik, ja zu Spott und Sarkasmus. Die harten und kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich mühselig hindurcharbeiten mußte, unter Umgebungen, die er weit übersah, veranlaßten ihn früh, seine Kritik gegen die praktischen Beziehungen der Menschen zu einander in ihren gewöhnlichen, meist kleinlichen und kümmerlichen Verhältnissen zu kehren, deren Erbärmlichkeiten er leicht durchschaute. So setzte sich in ihm die Ueberzeugung fest, daß Eigennutz und Selbstsucht die einzigen Triebfedern menschlicher Handlungen seien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müsse; uneigennützige Menschenliebe und Freundschaft vorauszusehen, sei eine Thorheit, die selten unbestraft bleibe. Dies Mißtrauen gegen die Menschen im persönlichen Verkehr, das er als das höchste Resultat praktischer Lebenserfahrung ansah, suchte er daher auch seinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünstigsten Erfolge. Und in ihm selbst hat diese düstere Lebensanschauung keineswegs Gefühl und Gemüth erstickt; auch bei ihm, wie bei so Vielen, ist die Theorie schärfer und feindseliger, als ihre Anwendung im wirklichen Leben. Wo Leopold Mozart kritisirt, wo er die Handlungsweise der Menschen analysirt, ist er schneidend und scharf und zeigt sich von

keinen Vorurtheilen befangen. Ungeachtet seiner Frömmigkeit spricht er die tiefste Verachtung und den bittersten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthschaft aus, — er hatte Gelegenheit, Beides in der Nähe kennen zu lernen —; ebensowenig blendeten ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr setzte er ihnen mit vollem Bewußtsein die Selbstständigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe standen, selbst gegen seinen geliebten Sohn blieb er vorurtheilsfrei. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, die auf die Entwickelung Wolfgang Mozart's von dem heilsamsten Einfluß war, wie der Vater gegen den Sohn, den er liebt, wie nur je ein Vater seinen Sohn geliebt hat, dessen künstlerisches Genie er mit dem richtigsten Urtheil erkennt und in seiner fortschreitenden Entwickelung bewundert und verehrt, nie geblendet wird, nie seine Schwächen verkennt oder verdeckt, sondern mit unerbittlicher Strenge ihn warnt und tadelt und zu regelmäßiger Pflichttreue erzieht. In diesem Verhältniß zu dem Sohne zeigt sich die eigenthümliche Mischung verschiedener Eigenschaften in Leopold Mozart's Charakter zur klaren bewußten Tüchtigkeit in der reinsten und erfreulichsten Weise: er hat es selbst anerkannt und ausgesprochen, daß die Ausbildung dieses Sohnes seine höchste Lebensaufgabe war. Indessen beschränkte sich die Wärme seines Herzens und seiner Gesinnung, seine Bereitwilligkeit zu helfen und zu nützen keineswegs nur auf die, welche mit ihm durch die Bande der Natur verbunden waren, er zeigt sich uns als einen treuen und zuverlässigen Freund, als einen in seinen beschränkten Verhältnissen liberalen Wohlthäter."

Dies ist das charakteristische Bild, welches der geistreiche Otto Jahn von Leopold Mozart entworfen hat, dessen Wahrheit Niemand bestreiten kann und wird. Das Leben Leopold Mozart's zeugt von den „Anstrengungen, welche es ihm gekostet hatte, eine nur leidliche Stellung zu erlangen; die unausgesetzte Mühe, welche er sich um die tägliche Existenz geben mußte, ließ ihn den Werth einer gesicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfinden, und je mehr er sich überzeugen mußte, daß sein Sohn hierauf Ge=

wicht zu legen schwerlich lernen würde, um so mehr bestrebte er sich, durch seine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hülfe zu kommen. Man hat wohl geringschätzig oder spöttisch über die Sorge geurtheilt, welche Leopold Mozart für die ökonomischen Angelegenheiten an den Tag legte. Allein mit Unrecht hat man ihm theils zur Last gelegt, was die Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältnisse war, gegen die er ankämpfen mußte, theils verkannt, daß der Briefwechsel, aus welchem wir unsere Kenntniß schöpfen, Mittheilungen dieser Art vorzugsweise hervorrufen mußte. Jedenfalls wird, wenn er hier eine gewisse Aengstlichkeit verräth, die namentlich in späteren Jahren durch Kränklichkeit und Hypochondrie gesteigert wurde, dieselbe weit in Schatten gestellt durch den seltenen Verein von allgemeiner und musikalischer Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernster Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung seines Sohnes entwickelt, der ohne diese gewiß nicht das geworden wäre, was er durch sie geworden ist."

Die zahlreichen Compositionen Leopold Mozart's waren hinreichend Ursache, daß er später zum Hofcomponisten und Concertmeister des Orchesters und im Jahre 1762 zum Vice-Capellmeister in Salzburg erhoben wurde. — Wie auch meist in unseren Zeiten, wurden die Mitglieder der Capelle „für kärglichen Lohn" bei Hofe und in der Kirche mit vielfachen Leistungen in Anspruch genommen und fast täglich beschäftigt. Mit unausgesetzter Pflichttreue unterzog er sich diesen Anforderungen. In Schubart's Aesthetik der Tonkunst wird Leopold Mozart als Derjenige bezeichnet, „der durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß" gebracht und gehoben habe. Daß er als Componist sehr fleißig war, brachte auch theilweise seine amtliche Stellung mit sich. Freilich sind seine Compositionen mit der Zeit verschwunden und dürften jetzt auch als veraltet erscheinen. Im Jahre 1757 erschien in einem Bericht über die musikalischen Zustände in Salzburg, worin seine Compositionen angeführt werden, Folgendes: „Von des Herrn Mozart's in

Handschriften bekannt gewordenen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunktische und andere Kirchensachen zu merken (er hatte im Jahre 1760 sechs Sonaten à 3 selbst in Kupfer radirt, hauptsächlich, „um eine Uebung in der Radirkunst zu machen"; von Kirchenstücken finden sich im Dom zu Salzburg ein Offertorium de Sacramento (A-dur), eine Missa brevis (A-dur) und drei Litaniae breves (in G-, B-, Es-dur), welche zuweilen noch jetzt aufgeführt werden); ferner eine große Anzahl von Symphonien, theils nur à 4, theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten; (18 seiner Symphonien waren thematisch verzeichnet im Catalogo delle Sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina di G. G. L. Breitkopf in Lipsia. Eine dieser Symphonien (in G-dur) ist als die zwölfte der bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Symphonien W. A. Mozart's in Partitur gestochen); ingleichen über 30 große Serenaden, darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind. Er hat außerdem viele Concerte, sonderlich für die Flötenverse (Flauto traverso oder große Flöte), Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete u. s. w., unzählige Trios und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente, auch 12 Oratorien und eine Menge theatralische Sachen, sogar Pantomimen, und besonders Gelegenheitsmusiken verfertigt, als: eine Soldatenmusik mit Trompeten, Pauken, Trommeln und Pfeifen, nebst den gewöhnlichen Instrumenten; eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmusik mit 5 Schlittengeläuten; von Märschen, sogenannten Nachtstücken, und vielen hundert Menuetten, Operntänzen und dergleichen kleineren Stücken nicht zu reden."

Von diesen Tonstücken hat sich nur die Schlittenfahrtmusik erhalten, die jetzt noch zuweilen in öffentlichen Gartenconcerten aufgeführt wird. Wenn man neuerdings aufstellte, daß Beethoven bei Gelegenheit seiner Pastoralsymphonie das erste Programm in die Welt sandte, so ist dies ein Irrthum, indem Leopold Mozart's Schlittenfahrtmusik ebenfalls schon Programmmusik war.

In Salzburg waren unter den späteren Compositionen Leopold

Mozart's Tonstücke populär geworden, welche ein mechanisches Hornwerk (eine Art Orgel) Morgens und Abends spielte. Das Mozarteum bewahrt ein Werk von Bedeutung auf, eine große Litania de Venerabili, welche Leopold Mozart im April 1762 schrieb. Die vorher erwähnten Stücke für das Hornwerk erschienen im Jahre 1759 in Augsburg für das Clavier, und der Titel lautet: Der Morgen und Abend | den Inwohnern | der Hochfürstl. Residenz-Stadt Salzburg | melodisch und harmonisch | angekündigt. | Oder | 12 Musikstücke für das Klavier | deren eines täglich | in der Festung Hohensalzburg auf dem | Hornwerke | Morgens und Abends gespielt wird; | auf Verlangen vieler Liebhaber | herausgegeben | von | Leopold Mozart | Hochfürstl. Salzburgischen Kammermusikus | Ao. 1759.

Wenn, wie schon vorher bemerkt worden, seine Compositionen mit der Zeit verschwanden, so war dies natürlich, da er auch nicht geneigt war, mit seinem Sohne (als dieser als Componist auftrat) in Concurrenz zu treten, daher er in späteren Jahren wenig oder fast gar nichts mehr componirte und seine Zeit der Erziehung seiner Kinder widmete, auch die mißlichen Verhältnisse in Salzburg der Art waren, „daß er sich nicht veranlaßt fand, mehr zu thun, als seine Stellung ihm auferlegte.“ Dies stimmt mit dem überein, was man damals in der Allgemeinen musikalischen Zeitung über ihn schrieb: „Mozart's Vater, ein gründlicher Kirchencomponist, der aber nichts wollte, als in und mit seiner Zeit achtbar einherschreiten — stand noch im Dienste des Erzbischofs als Capellmeister und Kirchencomponist. Aber die Jahre, häusliche Leiden und eine gewisse Art und Weise seines Patrons, nach welcher derselbe nur das Fremde hochhielt, das Heimische gleichgültig behandelte, wie damals noch die meisten deutschen Fürsten zu thun pflegten, dabei auch von den Seinigen viel verlangte und ihnen so wenig als möglich gab: dies vereinigt hatte den Vater Mozart's endlich ermüdet und mürbe gemacht. Er schrieb nichts mehr, zog sich zurück blos auf das, was man amtlich von ihm zu fordern berechtigt war und ließ das Andere gehen, wie es eben wollte.“ — Trotz dieser

Bemerkung muß jedoch Leopold Mozart seiner Zeit, besonders ehe sein Sohn als Componist auftrat, als ehrenvoller Componist bekannt gewesen sein, denn als seine Violinschule unter der Presse war, schrieb er an den Drucker derselben in Augsburg: „Sie dürfen keck glauben, daß dieses nicht das letzte seyn wird, so ich unter die Presse giebe: dann, Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her geschrieben, wo man mir berichtet, daß man meine Violinschule mit Begierde erwartet, und daß man gedenket mich als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der Correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde seyn. Ich hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu sagen."

Seine verschollenen Tonstücke im freien Styl, wie Symphonien und Clavierstücke, tragen allerdings keine Spur von genialer Erfindungsgabe, da ihm auch entsprechende Vorbilder dazu gänzlich fehlten. Aus diesen Gründen sagt auch Schubart über ihn: „Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunctischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerem Werth, als seine Kammerstücke."

Was aber Leopold Mozart unvergeßlich macht, ist sein im Jahre 1756 erschienenes Werk: „Versuch einer gründlichen Violinschule." Ihm gebührt der Ruhm, daß er durch dieses Werk die deutsche Schule für das Violinspiel gründete, denn „es war die erste und eine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige und in vielen Auflagen und Uebersetzungen allgemein verbreitete Anweisung zum Violinspiel, was man jedenfalls als einen Beweis gelten lassen wird, daß sie für ihre Zeit in Beziehung auf technische Ausbildung Verdienstliches geleistet hat. Was das Buch auch jetzt noch interessant macht, ist der ernste und tüchtige Sinn, welcher sich in demselben ausspricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt." — Kein Wunder also, daß die Buch- und Musikalien-

händler wie „gierige Raben“ über dieses Werk herfielen, um es nachzudrucken, da noch kein Schutz gegen Nachdruck vorhanden war. Daß der Autor für diese Gefälligkeit je ein Honorar bezogen habe, wird wohl Niemand nachweisen können.

Der Zweck dieser Violinschule war, den Schülern im Violinspiel eine tüchtige, gründliche musikalische Ausbildung zu geben, nicht bloße Fingerfertigkeit. Der Schüler soll über alles das klar sein, was er zu leisten hat, und der Autor bemerkt darüber: „Es ist doch untröstlich, immer so auf gerathewohl hinzuspielen, ohne zu wissen, was man thut“; er verlangt, daß ein guter Violinspieler selbst in der Rhetorik und Poetik bewandert sei, „um mit Verstand vortragen zu können.“ Es ist dies ganz dasselbe, was in neuerer Zeit aufgestellt wurde, „die eigentliche Hauptsache bleibt doch stets das richtige E r f a s s e n d e r p o e t i s c h e n I n t e n t i o n e n d e s C o m p o n i s t e n, das völlige Verständniß der g e i s t i g e n, nicht blos der technischen Seite des auszuführenden Werkes.“ Der Schüler soll durchaus nicht weiter eilen, „ehe er ganz könne, was er zu lernen hat.“ Hierüber äußert er sich folgendermaßen: „Hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft nicht die Geduld, nicht die Zeit, abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich!“ — Er ist auch der Ansicht, dem Schüler „die Sache nicht gar zu leicht und bequem zu machen“, er soll Anstrengung und Mühe nicht scheuen. Bei den Uebungsstücken schreibt der Verfasser: „Hier sind Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen.“ Er will nicht, „daß der Schüler sich gewöhne, aus dem Gedächtniß zu spielen. Die Geschmacksrichtung in dieser Schule ist eine ächt deutsche. Entschieden verlangt er vor Allem

einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton". Um diesen hervorzurufen, giebt er den Rath, die Geige mit etwas starken Saiten zu beziehen, „damit durch das starke Niederdrücken der Finger und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein starker und männlicher Bogenstrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin nimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was er sagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht. Solche Luftviolinisten sind oft so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Stegreif wegzuspielen keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispelei, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: dies aber heißt bei ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süsse. Müssen sie laut und stark spielen, alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg." —

Ein gesangreiches Spiel verlangt Leopold Mozart ebenfalls: „Ein einfacher und natürlicher Gesang ist das höchste Ziel auch für den Violinspieler, so daß man mit dem Instrumente, soviel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme; denn dieß ist das „schönste in der Musik". — „Wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?"

Ueber die Manieren mancher Virtuosen äußert er sich: Die „meynen, was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Noten aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen."

Er wirft solchen Virtuosen vor, daß es ihnen an dem nöthigen

Geschmack und Kenntnissen fehle, eine Verzierung da anzubringen, wo sie passend sei, und dadurch die Compositionen anderer Meister verunstalten. Um dies näher zu erörtern, führt er ein passendes Beispiel an: „Hier können jene ungeschickten Spieler, die alle Noten verkräuseln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzten Noten nicht platt wegspielet."

Die Manie, welche besonders jetzt der größte Theil der Violinspieler sich angeeignet hat, fast jeden nur etwas lang gehaltenen Ton vibrato oder tremolo zu spielen, tadelt er mit großer Schärfe; daß sie „bey jeder Note zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten." — Wie wollen sich nun Diejenigen rechtfertigen, welche das Vibriren oder Tremuliren der Töne beim Violinspiel und im Gesange für „eine Errungenschaft der Neuzeit" halten, wenn schon Leopold Mozart diese als damals schon vorhandene Manier mit gerechtem Tadel verfolgt und ihre Verwendung nur in dazu sich eignenden Stellen gestattet?

Ferner rügt er „das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets, wodurch eine recht lächerliche und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur selbst streitende Musik entsteht", sowie die willkührliche Behandlung des Tempos oder Zeitmaaßes von den „Virtuosen der Einbildung".

Wie jeder andere Meister verlangt auch Leopold Mozart, daß sich jeder Virtuos an das vorgeschriebene Tempo halten müsse, um nicht durch willkührliches „Eilen und Schleppen" das Tonstück zu verunstalten, sondern den Intentionen des Componisten Folge zu leisten und ihnen zu genügen. Daher bemerkt er: „Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, sondern sie bemühen sich immer, der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man manche italienische Sängerin, oder sonst solche Einbildungvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fort-

bringen: da muß man freilich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man mit einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagnirt; dann muß man sich durch das Ziehen oder Herausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige, was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio cantabile manche Achtelnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch."

Die Erlangung eines hohen Grades von Technik war für Leopold Mozart nicht der Zweck, sondern nur das Mittel, um sich auf eine hohe Stufe der Virtuosität zu stellen, und er fordert, „daß der Spieler fähig sei, sich in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem vorzutragenden Stück selbst herrscht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen." Um dieses höhere Ziel zu erreichen, hält er den Bogenstrich für das wesentlichste Erforderniß für den Violinspieler, die daher „bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, itzt eine schmeichelnde, itzt eine gesetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine lustige Melodie hervorbringe und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir erst die angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden." „Ich verstehe, wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen

Vortrag recht anzuzeigen weiß. Denn der Halbcomponisten giebt es leider genug, die selbst die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen. Mancher Halbcomponist ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen sind, soviel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen."

Ueberall leuchtet in dem hier Gesagten durch, daß Leopold Mozart „ein geschworener Feind der Halbheit und Untüchtigkeit" war. „Gründliches Studium in allem Technischen und geistige Durchbildung zu klarem, vernünftigen Denken sind das, was er vom Künstler mit unnachsichtiger Strenge verlangt." Dabei übersieht er nicht, „daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe, sich in den Wissenschaften umzusehen." Solche Ausnahmen heben die Regel nicht auf und die Anforderungen müssen immer dieselben bleiben. —

Es läßt sich denken, daß Leopold Mozart's Violinschule als bedeutendes Werk seiner Zeit auch eine gebührende Anerkennung bei bedeutenden Männern fand. In den historisch-kritischen Beiträgen von Marpurg findet man darüber: „Ein Werk von dieser Art hat man schon lange gewünschet, aber sich kaum getrauet zu erwarten. Der gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musikus, diese Eigenschaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der englischen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutschen ein Werk von dieser Natur vor Augen legen und sich eines allgemeinen Beifalls würdig machen."

Marpurg und andere Musikgelehrte seiner Zeit hatten in

ihren musikalischen „Beiträgen“ das Bedürfniß nach einer guten, praktischen Violinschule ausgesprochen, und dies war für Leopold Mozart eine besondere Anspornung, eine solche zu liefern: „in solchem guten Geschmack, als nämlich Herr Bach vom Clavier, Herr Quanz von der Flöte und Herr Baron von der Laute geschrieben haben“, wie er in der Vorrede bemerkt und sich dabei auf Marpurg beruft. — In Schubart's Aesthetik der Tonkunst heißt es über diese Violinschule: „Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt und seine Applicatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartini'schen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung, als dieser.“ In trefflicher Weise spricht sich auch Otto Jahn darüber aus. „Charakteristisch ist hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient ist und damals einen Künstler noch ungleich höher auszeichnete, als etwa heutzutage, wo ja die Künstler nicht selten als Schriftsteller am meisten glänzen wollen. Sein Styl ist klar und scharf, seine Neigung zu Sarkasmen drängt sich so sehr hervor, daß er sich in der Vorrede deshalb entschuldigt. Und wie in diesem Buche, so erkennt man ihn auch in seinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich seine Reisen brachten ihn in die verschiedensten Verkehrsverhältnisse — sich eine feinere Bildung erworben hat, sondern mit der Literatur bekannt ist, mit Einsicht und Kritik gelesen hat, und seine durch selbstständiges Urtheil gebildeten Ansichten und Ueberzeugungen mit gleicher Entschiedenheit und Klarheit auf ästhetischem Gebiet geltend macht, wie auf sittlichem.“

Die verschiedenen Ausgaben der Leopold Mozart'schen Violinschule finden sich in der Musikgeschichte von Fétis verzeichnet. Auch eine holländische Uebersetzung existirte. Gewiß ist es, daß die späteren Verfasser von Violinschulen reichen Stoff in der Leopold Mozart'schen Violinschule fanden und in theoretischer Hinsicht nicht viel Neues hinzuzufügen brauchten, und ihre Auf-

gabe nur sein konnte, praktische Beispiele in mehr moderner Form zu bringen. —

Wolfgang Amadeus Mozart als kleiner Geiger.

Es ist bekannt, daß W. A. Mozart kein Geigenvirtuos war, daß ihm aber bei seiner eminenten Begabung für Musik das Talent dazu nicht fehlte, beweisen einige Episoden aus seinem Kinderleben. — Die folgende Anekdote ist einem Briefe Schachtner's entnommen, und die Person des Berichterstatters ist die beste Gewähr für dessen Glaubwürdigkeit. (Andreas Schachtner war Hoftrompeter in Salzburg, ein Amt, das in damaliger Zeit eine höhere musikalische Ausbildung verlangte, als heutzutage; er war aber nicht allein ein tüchtiger Musiker, sondern zeichnete sich auch durch literarische Bildung aus. Er verkehrte viel im Mozart'schen Hause, und wie warm und treu er an demselben hing, bezeugt ein Brief, welchen er bald nach Mozart's Tode an dessen Schwester schrieb, da diese zu wissen wünschte, was ihr seliger Bruder in seiner Kindheit außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte.) Die Anekdote folgt hier wörtlich: „Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen (1763), geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal

darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kindes kannte bat mich meine Geige zu holen, und zu sehen ob er recht hätte. Ich thats und richtig wars." „Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er in Wien als Geschenk kriegte, mitbrachte, kam unser ehemalige sehr gute Geiger, Hr. Wentzl seel., der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen braucht es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht wieder beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beyfall so kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er nie ganz stecken blieb."

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

In demselben Verlage ist ferner erschienen:

Ernst Hentschel's großes Rechenwerk:

Lehrbuch des Rechenunterrichtes in Volksschulen. Verfaßtmit gleichmäßiger Berücksichtigung des Kopf- und Zifferrechnens.

Erster Theil. Die Grundrechnungsarten in ganzen Zahlen nebst der Regel de Tri. 6. Aufl. 1862. gr. 8. geh. 16 Sgr.

Zweiter Theil. Die Brüche. Fortsetzung der Regel de Tri. Kettensatz. Besondere Rechnungsfälle des gemeinen Lebens. 6. Aufl. 1863. gr. 8. geh. 20 Sgr.

Aufgaben zum Kopfrechnen. Entworfen für Volksschulen und nach unterrichtlichen Grundsätzen geordnet 7. Aufl. 2 Hefte à 10 Sgr.

Rechenfibel. Uebungsbüchlein für die ersten Anfänger im schriftlichen Rechnen, umfassend die Zahlen von 1—10 und von 1—100. Vorläufer der Aufgaben zum Zifferrechnen. 20. Auflage. 1864. 8. roh. 1½ Sgr.

Aufgaben zum Zifferrechnen.
1. Hft. 1. Abth. 17. Aufl. 1863. roh. 1½ Sgr.
1. „ 2. Abth. 18. Aufl. 1863. roh. 2 Sgr.
2. „ 1. Abth. 15. Aufl. 1863. roh. 2 Sgr.
2. „ 2. Abth. 11. Aufl. 1863. roh. 2 Sgr.

Aufgaben über die Decimalbrüche. Für den Schulgebrauch entworfen und mit Erläuterungen versehen. 2. Aufl. roh. 2 Sgr.

Antwortbüchlein zur Rechenfibel. 2. Aufl. 1858. 8. steif geh. 3 Sgr.

—— zu den Aufgaben zum Zifferrechnen.
1. Heft. 1. u. 2. Abth. 8. Aufl. 1860. steif geh. 4 Sgr.
2. Hft. 1. Abth. 7. Aufl. 1860. st. geh. 4 Sgr.
2. „ 2. Abth. 6. Aufl. 1860. st. geh. 4 Sgr.

—— zu den Aufgaben über die Decimalbrüche. 1862. 8. st. geh. 2. Aufl. 4 Sgr.

Hundert Rechenaufgaben, elementarisch gelöst. Zum Gebrauche in Volksschulen und zur Selbstunterweisung für Diejenigen, welche sich zu Lehrern bilden wollen. 4. Aufl. 1861. geh. 7½ Sgr.

E. Hentschel's Rechenwerk steht unübertroffen da und gewinnt mit jedem Jahre an Verbreitung. Es ist weit über die Grenzen Deutschlands hinaus gekannt und gebraucht. Der Verlagshandlung liegen zahlreiche Bestellungen aus Rußland, Amerika, ja sogar aus Port Adelaide in Australien vor.

Moritz Hill.

Biblische Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament für Volksschulen. 2. vermehrte Auflage. 8 Sgr.

Kleine Erzählungen für Kinder. 2. verm. Aufl. mit 28 Bildern, geb. 15 Sgr.

Unterrichtsbücher für Taubstummen-Anstalten:
a) **Lesefibel.** 2. Aufl. 5 Sgr. b) **Erstes Wörter- und Sprachbuch.** 2. Auflage 6 Sgr. c) **Elementar-Lesebuch.** 3. Aufl. 2 Bdchen. à 12 Sgr. d) **Lesebuch für Oberklassen.** 2. Aufl. 12 Sgr. e) **Bildersammlung,** enthaltend 24 colorirte Tafeln. Neue Auflage. 2 Thlr.

H. Th. Traut.

Kleine deutsche Sprachlehre mit Uebungsaufgaben, für Volksschulen. 6 Sgr.

Grundzüge der neuhochdeutschen Grammatik für höhere Lehranstalten. 9 Sgr.

Handbuch für den Unterricht in den deutschen Stylübungen, zunächst für Töchterschulen. 7½ Sgr. — Aufgabenhefte dazu 1—3. à 2 Sgr.

Deutsche Verslehre mit einer Auswahl von Gedichten und biographischen Notizen über die Dichter für Schulen und zum Privatgebrauch. 20 Sgr.

Grundlagen für den Unterricht in der engl. Sprache. Eine Elem.-Grammatik. 10 Sgr.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.